

without the plates

IHREN KAISERLICHEN UND KÖNIGLICHEN HOHEITEN

DEM KRONPRINZEN UND DER KRONPRINZESSIN

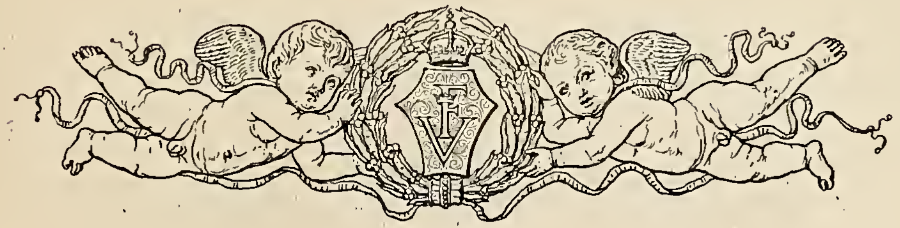
DES DEUTSCHEN REICHES UND VON PREUSSEN

ZUM XXV. JANUAR MDCCCLXXXIII

EHRFURCHTSVOLL ZUGEEIGNET

VON DEN BEAMTEN DER KÖNIGLICHEN MUSEEN

ZU BERLIN



ITALIENISCHE PORTRAITSCULPTUREN DES XV. JAHRHUNDERTS

IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

HERAUSGEGEBEN VON WILHELM BODE



Die grofsartige Umwälzung, welche an die Stelle der mittelalterlichen Weltanfchauung die der modernen Zeit fetzte, vollzog fich zuerft in Italien, und zwar ebenfo rafch als tiefgehend. Oft ift darauf hingewiefen worden, dafs eine der Haupterfcheinungen diefer neuen Zeit, Folge wie Vorausfetzung derfelben, die Ausbildung des Individuums ift: die Erkenntnifs des Einzelnen in feinem eigenthümlichen Werthe, das Herauskehren der Perfönlichkeit und deren fyftematifche Ausbildung. Noch am Schlufs des dreizehnten Jahrhunderts war auch in Italien das gefammte Leben gebunden in der feftgefügten Ordnung von Hierarchie und Lehnftaat, Ständen und Körperfchaften, in welchen fich der Einzelne faft nur als Glied eines Ganzen empfand und felbft die hervorragende Perfönlichkeit im Wefentlichen nur Vertreter eines Syftems war. Aber fchon mit Dante's Schöpfung, die nach der einen Seite noch die grofsartigfte poetifche Verherrlichung der myftifch-hierarchifchen Anfchauungen des Mittelalters ift, tritt uns auf der anderen Seite doch in der Fülle und Mannigfaltigkeit ausgeprägter Perfönlichkeiten fchon die moderne Zeit in ihrer entfchiedenen Betonung der diesfeitigen Welt, der Natur wie der Gefchichte, tritt uns zugleich mit Dante felbft eine der ausgeprägteften und grofsartigften Geftalten der neuen Zeit entgegen.

Die politifche Entwickelung Italiens, durch die Ausbildung des Individuums wefentlich bedingt, förderte ihrerfeits wieder die allfeitigfte und fchrankenlofefte Entwickelung der Perfönlichkeit. Nicht nur das republikanifche Gemeinwefen und der ununterbrochene Wechfel der Herrfchaft innerhalb derfelben, fondern felbft die Tyrannis bildete und zog die Einzeltalente grofs, deren fie zu ihrer Sicherung und Verherrlichung bedurfte, und führte fchliefslich in gewiffem Grade bis zur Aufhebung der Standesunterfchiede. Wie diefe grofsartige Umwälzung auf der einen Seite der erfreuliche Ausdruck ift von einer richtigen Werthfchätzung des Einzelnen, fo hat fie andererfeits doch auch eine traurige Kehrfeite herausgebildet in jener in einzelnen Erfcheinungen gradezu abfchreckenden Schrankenlofigkeit und übermüthigen Gewaltthätigkeit. Gleichzeitig brachte das Bekanntwerden der Antike und

das wachſende Verſtändniſs derſelben in das geiſtige Leben einen Reichthum und eine Mannigfaltigkeit, die nicht nur der Wiſſenſchaft einen neuen fruchtbaren Boden bereiteten, ſondern zugleich ganz neue Seiten der menſchlichen Seele erſchloſſen. So förderte auch der Humanismus die Erkenntniſs und Entwickelung der Perſönlichkeit, indem er nicht als trockene philologiſche Wiſſenſchaft auftritt, ſondern in ſtetem Contakt mit dem Leben und im eifrigen Verkehr mit den Repräſentanten des öffentlichen Lebens ſeinerſeits die Wiſſenſchaften beherrſcht und entwickelt, welche die moderne Zeit hervorkeimen läſst. Dank dem Humanismus wird die Ausbildung der Individualität des äuſseren wie des inneren Menſchen im fünfzehnten Jahrhundert gewiſſermaſsen ſelbſt zur Wiſſenſchaft, welcher die Zeit ſo harmoniſch durchgebildete Perſönlichkeiten wie Lorenzo Magnifico, ſo allſeitig entwickelte Menſchen wie — um gerade Künſtler zu nennen — Leon Battiſta Alberti und Leonardo da Vinci verdankt.

Ihren entſchiedenſten und wirkſamſten Ausdruck erhielt dieſe ſcharf ausgeprägte Richtung des Individuums und ſein Selbſtbewuſstſein in der Sehnſucht nach dem Ruhm. Nicht mehr im Jenſeits, auf das die Kirche den Gläubigen verweiſt, konnte dasſelbe ſeinen Lohn finden; ſein Ruhm iſt von dieſer Welt, im Diesſeits, und die Unſterblichkeit des Namens iſt der höchſte Preis, das höchſte Glück, welches dem Menſchen beſchieden iſt. Schon Dante hat dieſes Glück des Ruhms empfunden, «ohne den das Leben wie Schaum und Rauch vergeht»; doch erſt Petrarca, auch hierin unter den erſten und gröſsten Erneuerern der klaſſiſchen Welt, hat den Gedanken des Ruhms nach allen Seiten ausgebildet. Die Ruhmbegierde iſt es denn auch, die einen der ausgeprägteſten Züge des Zeitalters bildet: auch in ihrer Verzerrung, die moderne Heroſtrate hervorruft und in der Verherrlichung des Einzelnen — wie in ihrem Kehrbilde, der Verläumdung — keine Schranken kennt.

Ein Hauptmittel zu ihrer mannigfachen Befriedigung findet dieſe Ruhmbegierde in der bildenden Kunſt: in der Herſtellung von Prachtbauten und der Schöpfung von Kunſtwerken, aber auch direkt in der Darſtellung der Perſönlichkeiten, in den verſchiedenen Arten des Bildniſſes. Die bildende Kunſt hat aber gerade, neben der objectiven Betrachtung der Auſsenwelt, in der Erkenntniſs des Individuums ihre Vorausſetzung. Die Tiefe und Kraft des Erkennens überhaupt, welche den Italiener der Renaiſſance vor allen Nationen auszeichnete, muſste ſich zur günſtigſten Bedingung des Erwachens und der herrlichen Entfaltung der bildenden Kunſt geſtalten. Es iſt daher nur eine natürliche Wechſelwirkung, daſs dieſer ausgeprägte Individualismus der Zeit die Kunſt ſcharf beſtimmt und zugleich in derſelben mit Vorliebe





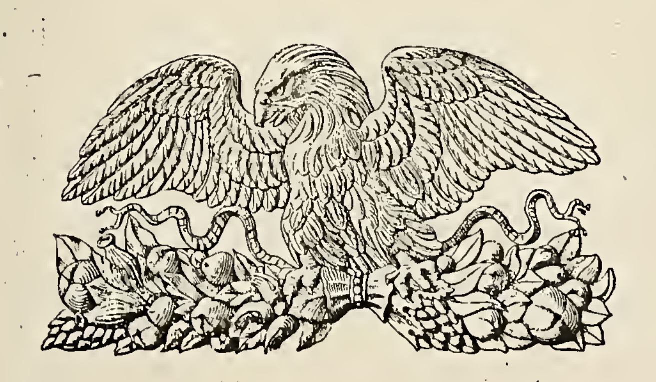
zum Ausdruck gebracht und verherrlicht wird. So hat in der glücklichen und in ihrer Art einzigen Verbindung mit dem künſtleriſchen Geſtaltungstrieb und dem allgemeinen Kunſtſinn die Entwickelung der Individualität in Italien während des fünfzehnten Jahrhunderts die Portraitdarſtellung zu einer Mannigfaltigkeit, einem Umfange und einer künſtleriſchen Vollendung entfaltet, wie ſie zu keiner anderen Zeit und in keinem anderen Lande ſich wiederfinden.

Es iſt kein Zufall, daſs in der Plaſtik das Bildniſs früher als in der Malerei erſcheint. Schon die ſcharf abgegrenzte Perſönlichkeit, wie die Zeit ſie hervorbrachte, ſand an ſich in der Plaſtik ihren angemeſſeneren Ausdruck. Aber auch die Entwickelung und techniſchen Vorbedingungen der beiden Schweſterkünſte verſchafften dem plaſtiſchen Bildniſs die Priorität. Zwar finden wir ſchon in den Gemälden und Fresken des vierzehnten Jahrhunderts gelegentlich den Stifter, allein oder mit ſeiner Familie, angebracht, eine Sitte, welche im Quattrocento ſo weit ausgedehnt wird, daſs zuweilen die dargeſtellte heilige Handlung faſt verſchwindet unter der Schaar von Zuſchauern, in denen die Familie und Sippe des Auftraggebers abgebildet ſind: aber das Einzelportrait tritt doch erſt gegen die Mitte des Quattrocento hervor. Anders in der Plaſtik. Hier war durch den Gräberkultus der Anlaſs ſowie durch die Ueberreſte römiſch-etruriſcher Sarkophage und Aſchenkiſten das naheliegende Vorbild für eine portraitartige Darſtellung des Verſtorbenen auf ſeinem Grabmal gegeben. Wir ſehen daher gleich bei den erſten Regungen einer ſelbſtändigen bildneriſchen Thätigkeit in Italien das Beſtreben nach einer Ausſchmückung des Grabes durch die ruhende Figur des Todten, ſei es als einfacher Grabſtein oder im Niſchengrab, hervortreten. Wie ſich das Grabmal in Italien ſeit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts nach Landſchaft, Ort, Beſtimmung, Zeit und Material in der mannigfachſten Weiſe entwickelt, wie dasſelbe ſich gradezu zu einem hervorragend monumentalen und daher zum wichtigſten Zweige der italieniſchen Plaſtik ausbildet, dies zu verfolgen, iſt eine der anziehendſten und belehrendſten Aufgaben der italieniſchen Kunſtgeſchichte.

Dieſe frühe und groſsartige Entfaltung des Grabmonumentes war durch die religiöſe und kirchliche Bedeutung deſſelben weſentlich gefördert. Einen ähnlich kirchlichen oder mindeſtens doch einen öffentlichen Charakter trägt auch die freie Portraitſtatue. Daſs ſie trotzdem nur ganz ausnahmsweiſe auftritt liegt wohl in erſter Reihe in jener Vorliebe für das Grabmonument, theilweiſe aber auch in den Schwierigkeiten, welche ſich der Frührenaiſſance bei der plaſtiſchen Wiedergabe der Perſönlichkeit in ganzer Figur entgegenſtellten. Die Statue des Enrico Scrovegni, wahrſcheinlich

von Giovanni Pifano, in der von ihm geftifteten und für ihn von Giotto ausgemalten Madonna dell' Arena zu Padua, ift das frühefte Beifpiel, Donatello's Statue des Staatsfekretairs Bracciolini im Dom zu Florenz das Meifterwerk unter diefen feltenen Einzelftatuen. Diefe fanden ihren grofsartigen Abfchlufs in den bronzenen Reiterftandbildern der beiden venezianifchen Condottieri Gattamelata und Colleoni, in ihrer Art einzigen Schöpfungen des Donatello und Verrocchio.

Diefen öffentlichen und feierlichen Arten des plaftifchen Bildniffes gegenüber fuchen die rein privaten Bedürfniffe ihre Befriedigung in der Büfte und in der Schaumünze. Beide find erft Erzeugniffe des Quattrocento; beide gelangten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu einer Entfaltung und Blüthe, wie bis dahin und feitdem nicht wieder. Während das Grabmal und die Portraitftatue durch ihren Umfang und ihre Beftimmung an den Ort ihrer Aufftellung gebunden find und daher faft überall in Italien noch ihren alten Platz behaupten, haben die Medaillen und theilweife auch die Büften des Quattrocento ihren Weg auch aus Italien hinaus in die öffentlichen wie in die Privat-Sammlungen des Auslandes gefunden. Die werthvolle Sammlung italienifcher Schaumünzen, welche das Berliner Mufeum befitzt, hat kürzlich eine Publikation den weiteren Kreifen der Kunftfreunde zugänglich gemacht: aber auch in der Sammlung italienifcher Büften aus dem fünfzehnten Jahrhundert, deren Hauptwerke hier zum erften Male in künftlerifchen Nachbildungen wiedergegeben werden, hat das Mufeum nach dem Kunftwerth wie nach der Zahl und Mannigfaltigkeit derfelben einen Schatz aufzuweifen, wie fonft nur das Nationalmufeum zu Florenz. Die Berliner Sammlung ift daher ganz befonders geeignet, einen Begriff von der Bedeutung und Entwickelung des plaftifchen Bildniffes in Italien zu geben.









I.

Den augenfälligſten Unterſchied unter den italieniſchen Portraitbüſten bezeichnet das verſchiedene Material. Durch dieſe Verſchiedenheit, welche zunächſt als eine rein äuſserliche erſcheint, ſind doch auch nicht unweſentliche Stilunterſchiede bedingt.

Als das edelſte Material für plaſtiſche Darſtellung galt in Italien die Bronze. Bronzene Kirchenthüren waren die erſten Bildwerke, welche im Mittelalter auf italieniſchem Boden, und zwar anfänglich noch von byzantiniſchen Künſtlern, ausgeführt wurden. Auch die Schule der Piſani wählte die Bronze für ähnliche Aufgaben, wie dies Andrea's Pforte für das Baptiſterium in Florenz zeigt; und gleich im Anfange des Quattrocento ſehen wir Ghiberti, Quercia und Donatello eine Fülle verſchiedenartiger plaſtiſcher Arbeiten in demſelben edlen Material ausführen.

Allein keiner dieſer Künſtler leitete eigenhändig den Guſs oder die Ciſelirung. Erſt die jüngere Generation der Bildhauer des Quattrocento eignete ſich im Goldſchmiedehandwerk, aus dem ſie zumeiſt hervorging, auch die Fertigkeit der Bronzetechnik an: ein Verrocchio, Antonio Pollajuolo und Lorenzo Vecchietta brachten es darin zu hoher Meiſterſchaft. Wenn es galt, reichſte Pracht zu entfalten oder möglichſt Dauerhaftes zu ſchaffen, wählte man jetzt auch für das Portrait die Bronze. So ſind ebenſowohl die Papſtdenkmäler Pollajuolo's in der Peterskirche als die beiden Reitermonumente der venezianiſchen Condottieri Gattamelata und Colleoni in Bronze ausgeführt. Für die Büſte bei ihrem anſpruchsloſeren Zwecke, als Erinnerung für Anverwandte oder Freunde, griffen aber auch die im Bronzeguſs erfahrenen Bildner nur ausnahmsweiſe zu dieſem koſtſpieligen und ſchwierigen Material. Es ſind daher kaum mehr als etwa ein Dutzend Bronzebüſten aus dem Quattrocento auf uns gekommen. An dieſer Seltenheit mag freilich theilweiſe auch die Verſuchung für eine ſpätere, rückſichtsloſe Zeit, das edle Metall gelegentlich durch Einſchmelzen der Büſten nützlich zu verwerthen,

welcher bekanntlich auch faſt alle gröſseren Bronzebildwerke des Alterthums zum Opfer gefallen ſind, mit die Schuld tragen.

Von dieſen wenigen Bronzebüſten iſt das Berliner Muſeum ſo glücklich, zwei zu beſitzen; beide ſehr wahrſcheinlich florentiner Urſprungs, beide, wie der Bruſtharniſch zeigt, einen Krieger darſtellend, und zwar vielleicht ein und dieſelbe Perſönlichkeit. Freilich in verſchiedenem Alter: das eine Mal im kräftigen, wenn auch bereits etwas vorgeſchrittenen Mannesalter; das andere Mal hochbejahrt, zahnlos, gebückt und eingefallen. Die groſse Verwandtſchaft in den Formen der beiden Köpfe, die mehrfach ſchon vor den Originalen bemerkt worden iſt, läſst ſich auch in den beiden Radirungen deutlich erkennen: die gleiche Kopfbildung, der eigenthümlich kurze und breite Nacken, die kräftig gebogene Naſe, der feſt geſchloſſene, energiſche Mund, die vorquellenden Augen — bei dem Greis freilich müde eingeſunken — berechtigen zu der Vermuthung, daſs beide denſelben Mann zu verſchiedenen Zeiten ſeines Lebens wiedergeben.

Leider iſt es bisher nicht gelungen, einen Anhalt zur Beſtimmung der Perſönlichkeit zu finden. Daſs ein Krieger dargeſtellt iſt, läſst ſich auch in der Büſte des Greiſes (vgl. den Kupferſtich auf Tafel V.) noch erkennen, obgleich das Bruſtſtück derſelben eine moderne Ergänzung iſt; denn ein hinten am Halſe erhaltenes Bruchſtück zeigt deutlich den Rand des Panzers. Der Lorbeerkranz auf ſeinem Haupte kann ihn als den Sieger in der Schlacht verherrlichen; vielleicht daſs aber auch der Kriegsmann, nach der Sitte ſeiner Zeit, ſich in der Dichtkunſt verſucht hatte und auf dieſe Lorbeeren beſonders ſtolz war. Man ſollte meinen, die Beſtimmung ſei nicht ſo ſchwer, da Florenz — und florentiner Urſprungs ſind dieſelben wohl zweifellos, wie wir gleich ſehen werden — in der zweiten Hälfte des Quattrocento nicht grade Ueberfluſs hatte an kriegstüchtigen Männern, und da ja keine andere Zeit ſo viel treue Abbilder ihrer Kinder hinterlaſſen hat. Dennoch muſs ich geſtehen, daſs ich bisher vergeblich die uns erhaltenen florentiner Bildniſſe der Zeit verglichen habe, und daſs mir auch von anderer Seite nur unbeſtimmte Vermuthungen auf Grund einer gewiſſen Aehnlichkeit mit dem einen oder andern namhaften Florentiner ausgeſprochen wurden. Auffallend iſt namentlich die Aehnlichkeit mit dem ſchönen Profilbildniſs des Francesco Saſſetti (vom Jahre 1485), wie es uns die Fresken Ghirlandajo's in Santa Trinità zu Florenz zeigen.

Zugegeben, die beiden Büſten ſtellen ein und denſelben Mann vor, auf einen und denſelben Künſtler laſſen ſie ſich keinesfalls zurückführen; denn in der künſtleriſchen Auffaſſung und Behandlung ſind ſie grundver-



ſchieden. Der jüngere Kopf, den die Radirung auf Seite 8 wiedergiebt, iſt ein unciſelirter Rohguſs von unſcheinbarer Patina; aus unbekannten Gründen unverändert in dem Zuſtande belaſſen, wie er aus dem Guſs über das breit gearbeitete Wachsmodell hervorgegangen war. Dagegen zeigt der Greiſenkopf eine ganz auſserordentliche Vollendung, die ſich nicht nur in der ſauberſten Ciſelirung ausſpricht, ſondern auch in der Silbertauſchirung der Augen, in der kunſtreichen Legirung und vielleicht auch in der anſcheinend künſtlichen Färbung der Bronze. Durch letztere iſt jene ſchöne und ſeltene arſenikgrüne Patina hervorgebracht, die ſich ſonſt nur bei einzelnen Antiken findet.

Neben dieſer Verſchiedenheit in der äuſseren Erſcheinung, die durch den zufällig ſehr verſchiedenen Zuſtand der Vollendung hervorgerufen wird, zeigt ſich ein unverkennbarer Unterſchied in der künſtleriſchen Auffaſſung der beiden Büſten, ſodaſs wir auf zwei ſehr verſchiedene Künſtler zu ſchlieſsen berechtigt ſind. Beiden iſt freilich jene ſchlichte und naive Wiedergabe der Individualität gemeinſam, die auf jede geſteigerte Wirkung durch geſuchte Anordnung oder ähnliche Mittel verzichtet. Aber während der Rohguſs eine einfach groſse Anſchauung des Charakters wie der Formen zeigt und ſich auf breite Wiedergabe der Maſſen beſchränkt, bekundet der lorbeergekrönte Greiſenkopf eine liebevolle Vertiefung in die Details, eine minutiöſe Durcharbeitung, die jedoch keineswegs kleinlich wirkt. Eigenthümlich iſt die Behandlung des Haares, welches, ebenſo wie auch der Lorbeerkranz, eingravirt iſt, während im Modell, wie ſich jetzt noch erkennen läſst, das Haar in derſelben Erhebung und Form, wie in der anderen Büſte, vorgearbeitet war.

Die einfach naturaliſtiſche Auffaſſung und das auſserordentliche Verſtändniſs der Natur, welche beiden Werken gemeinſam ſind, weiſen dieſelben wohl mit Sicherheit der florentiner Schule zu. Nach den Verſchiedenheiten der Auffaſſung und Behandlung muſs jedoch der jüngere Kopf noch in der erſten groſsen Epoche des Quattrocento, in der Zeit Donatello's, entſtanden ſein, der Greiſenkopf dagegen in der ſpäteren Epoche, in dem von Antonio Pollajuolo und Verrocchio beherrſchten Kreiſe der Bronzetechniker. Einen beſtimmten Namen wage ich für keine der beiden Büſten auszuſprechen. Profeſſor Hans Semper machte mich auf die Verwandtſchaft des Rohguſſes mit Auffaſſung und Behandlung von Donatello's Bronzen aufmerkſam, namentlich mit dem Kopf des Gattamelata und der Büſte ſeines Sohnes im Bargello. Mir ſcheint der Name nicht zu groſs zu ſein; jedenfalls trifft er die Richtung, welcher der Künſtler jener Büſte angehört. Wäre ſie wirklich von Donatello's Hand, ſo würde ſie ſeinen letzten Jahren angehören.

Auch die Gefchichte diefer beiden Büften giebt leider keinerlei Anhalt weder für die Beftimmung der Perfönlichkeiten, noch der Künftler, da fie fich nicht weit zurück verfolgen läfst. Die Greifenbüfte wurde von Friedrich Wilhelm IV. als Kronprinz 1835 in Hamburg aus der Sammlung des ruffifchen Grafen Balc Polef, in welcher fie als antik und zwar als Büfte des älteren Scipio galt, erworben und 1868 durch Seine Majeftät den König den Mufeen als Gefchenk überwiefen. Graf Balc Polef hatte die Büfte im Anfang unferes Jahrhunderts in Neapel erftanden. Die andere Büfte wurde 1877 aus dem Befitz eines Parifer Liebhabers angekauft.



Mit der höchften Vollendung der Bronzetechnik, die der zweiten Hälfte des Quattrocento angehört, fällt die vollendete Meifterfchaft in der Bearbeitung des Marmors etwa zufammen. Jenen grofsen Meiftern gegenüber, welche am Eingange der neuen Zeit in dem Streben, den erfafsten Moment und Charakter voll und grofs wiederzugeben, der Durcharbeitung nur in zweiter Linie ihre Sorgfalt zuwandten, läfst fich diefe jüngere Generation als die der Kleinmeifter unter den italienifchen Bildhauern bezeichnen. Der Marmor, der fo viel weniger mühfam zu bearbeiten war, als die koftfpielige und nicht für alle Zwecke geeignete



Bronze, fand unter diefen Künftlern begreiflicher Weife die gröfste Zahl von Anhängern. Ein befonders günftiger Umftand, welcher Werth und Reiz der Marmorarten diefer Zeit noch erhöht, war die köftliche unter dem Namen Creftola bekannte Qualität des Marmors, welche grade damals die Brüche von Carrara lieferten. Der Wiedergabe des Bildniffes kam die Schönheit des Marmors kaum weniger als die Meifterfchaft in der Bearbeitung deffelben zu Gute.

Die Berliner Sammlung hat auch an Marmorbüften verfchiedene Meifterwerke erften Ranges aufzuweifen. Am bekannteften find die aus dem Palazzo Strozzi ftammenden Büften des Niccolò und der Marietta Strozzi. Die letztere ift eine der wenigen Marmorbüften, deren Vafari Erwähnung thut, und zwar mit gröfstem Lobe. «Da Marietta von grofser Schönheit war — fo fagt Vafari in feiner Lebensbefchreibung des Defiderio —, fo gelang ihm ihre Büfte ganz vortrefflich.» Und Perkins, dem das Verdienft gebührt, in feinen beiden Werken über die Bildhauer Toscana's und über die italienifche Plaftik des Mittelalters und der Renaiffance den Werth der Plaftik des fünfzehnten Jahrhunderts zuerft wieder richtig gewürdigt zu haben, fagt von diefer Marmorbüfte: «Schwerlich wird fich eine andere Büfte ausfindig machen laffen, welche in gleichem Mafse die eigenthümlichen Vorzüge der beften Quattrocentowerke in fich vereinigt: Meifterfchaft in der Behandlung des Materials, gefchmackvolle Auffaffung, vollendete Durchführung und ftrenge Zeichnung.» Die Büfte gehört keineswegs zu jenen überwältigenden oder bezaubernden Werken, wie etwa Donatello's Uzzano oder die fälfchlich dem Raphael zugefchriebene Mädchenbüfte im Mufeum zu Lille. Vielmehr find die nicht eigentlich fchönen Züge der jungen Dame ebenfo treu als anfpruchslos wiedergegeben: der Künftler hat weder die etwas fchiefe Kopfhaltung noch die fchräg ftehenden Augen mit ihren halb gefchloffenen Lidern zu verdecken gefucht. Aber die höchft gefchmackvolle Anordnung bis zu dem aus demfelben Marmorblock gearbeiteten Sockel mit feinen feinen Profilen und feinen zierlichen Reliefs, fowie die höchfte Delicateffe in der Behandlung, welche in der Politur bis zu einem gewiffen Grade fogar die Wirkung eines zarten Teints erreicht, geben der Büfte einen Reiz züchtiger Weiblichkeit, wie ihn kein zweites Werk in diefem Mafse aufzuweifen hat. Urfprünglich wurde diefer Reiz noch erhöht durch Bemalung und Vergoldung einzelner Theile der Büfte: die Blumen des Brokatkleides und das Band im Haar waren farbig, der Gewandfaum war vergoldet, wie noch jetzt die Ueberrefte beweifen, und die Bruft zierte ein Schmuck aus edelem Metall (vgl. die Heliographie auf Tafel I).

Jener eigenthümlich müde Ausdruck, welcher durch die halbgeschlossenen Augenlider hervorgebracht wird, kommt wohl nicht allein auf Rechnung der Individualität; wir finden denselben bei einer ganzen Reihe gleichzeitiger Marmorbüsten junger Florentinerinnen, während gelegentlich andere Bildnisse derselben Personen uns diese mit weit geöffneten Augen vorführen. Die Künstler haben damit, so scheint es, einer allerdings sonst nicht nachweisbaren Anschauung ihrer Zeit entsprechend, den Ausdruck des jungfräulich Sittsamen und Bescheidenen wiedergeben wollen. Ausnahmsweise kommen diese halbgeschlossenen Augen auch bei gemalten Bildnissen des Quattrocento vor; so bei dem schönen Bildnifs des Giuliano de' Medici von Sandro Botticelli in der Berliner Galerie.

Jene Büsten verdienen hier wenigstens kurz aufgezählt zu werden, da sie unter sich wie mit der Büste der Marietta so sehr verwandt sind, dafs vielleicht eine direkte Beziehung zu derselben bei ihnen angenommen werden darf; und zwar vermuthlich in Anlehnung an die Marietta als ein besonders anziehendes Vorbild. Es sind, soweit mir bekannt, die folgenden Marmorbüsten. Im Besitze von Alessandro Castellani in Rom die schöne Büste einer jungen unbekannten Dame, vor einigen Jahren in Neapel erworben; sie gleicht bis auf den Sockel, welcher jedoch mit anderen, gleichfalls sehr reizvollen Reliefs verziert ist, so sehr der Büste der Marietta, dafs man sie beim ersten flüchtigen Blick für eine Wiederholung derselben zu halten versucht ist. Ferner die jugendliche Frauenbüste der Ambraser-Sammlung in Wien, von besonderem Interesse durch die gute Erhaltung der alten Bemalung; die Büste der Gattin des Federigo von Urbino, Battista Sforza, im Bargello; eine ähnliche Büste von Matthias Corvinus' junger Gemahlin, Beatrice von Aragon, im Besitze von Herrn Gustave Dreyfufs in Paris; eine weibliche Büste im Louvre; endlich drei Marmormasken, von denen die eine im Besitze von Baron Hector Garriod in Florenz, eine zweite in dem Museum des Hospitals zu Villeneuve-lez-Avignon, die dritte hier nebenstehend reproducirte Maske jetzt Eigenthum der Berliner Sammlung ist.

Diese Masken würden, wenn sie als solche gearbeitet wären, ein merkwürdiger Beweis sein, bis zu welchem Grade von Raffinirtheit das Quattrocento in der plastischen Wiedergabe des Bildnisses gegangen ist. Da sie nur das Gesicht wiedergeben, könnten sie nur als Einsatzstücke in Büsten oder Grabfiguren von gewöhnlicherem Material gedient haben. Aber die genaue Untersuchung der Rückseite der Berliner Maske ergiebt, dafs die Bearbeitung dieser Seite eine verhältnifsmäfsig moderne, sowie dafs die Maske der Ueberrest einer vollen Büste ist, welche man abgearbeitet hat,





muthmafslich weil der Hinterkopf befchädigt war. Dies läfst fich aus einem [illegible] grofsen Bohrloche fchliefsen, das jetzt halb frei liegt, und welches urfprünglich in der Mitte der Büfte von unten aus zur Befeftigung derfelben auf einem Sockel eingetrieben war. Mit grofser Wahrfcheinlichkeit dürfen wir



wohl dasfelbe auch für die Maske im Befitze von Baron Garriod annehmen; unterfuchen konnte ich diefelbe leider nicht, da fie mit der Rückfeite angefchraubt war. Die Maske im Mufeum zu Villeneuve - lez - Avignon macht mir, nach dem Gipsabguffe, welchen die Berliner Sammlung befitzt, den Eindruck, als ob fie eine in Marmor ausgeführte Copie einer Todtenmaske fei.

Uebrigens fcheint es beinahe, als ob das fünfzehnte Jahrhundert auch die Verwendung von Perrücken bei Büften gekannt habe, wenn auch wahrfcheinlich aus rein künftlerifchen und nicht aus Moderückfichten. Ob diefe jedoch, wie die der fpäteren römifchen Kaiferzeit, in Stein gearbeitet waren, mufs ich dahingeftellt fein laffen. Wenigftens find an jener oben genannten Frauenbüfte des Louvre fowohl als an der Büfte der Beatrice bei Herrn G. Dreyfufs die Haare flach und nur angelegt, fodafs man die Bedeckung mit einer Perrücke annehmen mufs, wenn man nicht, was der farbigen Aus-

ſchmückung der Büſte im Quattrocento mehr entſpräche, an den Auffatz irgend einer Kopfbedeckung denken will.

Kehren wir noch einmal zu der Büſte der Marietta Strozzi zurück. Die Geſchichte dieſer jungen Florentinerin iſt uns (namentlich durch Ceſare Guaſti's für das intime Familienleben in Florenz während des fünfzehnten Jahrhunderts ſehr verdienſtvollen Buch, Lettere di una gentildonna fiorentina) ziemlich genau bekannt. Marietta war die Tochter des Lorenzo di Palla Strozzi, welcher 1451 — als Marietta drei Jahre alt war — in der Verbannung ſtarb. Ihre Mutter Aleſſandra dei Bardi, welcher Veſpaſiano da Biſticci als der Krone unter den Frauen von Florenz in ſeinen «Vite di uomini illuſtri del ſecolo XV» eine beſondere Biographie widmet, gab ſie zu ihrem Onkel Giovanni Francesco Strozzi nach Florenz. Hier im Hauſe des reichen Bankiers fand die aufblühende junge Schönheit Verehrer und Freier unter den Söhnen der vornehmſten Familien von Florenz: unter ihnen Giovanni Tornabuoni, der bekannte Schwager des Lorenzo Magnifico, und Bartolommeo Benci, welcher Marietta zu Ehren einen groſsartigen Feſtzug veranſtaltete. Aber die Mutter konnte ſich nicht entſchlieſsen, die Hand ihrer Tochter einem Feinde ihres Hauſes zu geben. Da machte Giovan Francesco plötzlich nach Coſimo's Tode 1464 Bankerott, und zwar unter ſo ſchimpflichen Umſtänden, daſs er ſich zur Flucht genöthigt ſah. Die Freier zogen ſich nun auch von der Pflegetochter zurück, die mit ihrem Onkel nach Ferrara geflohen war, wo auch ihre Mutter lebte. Hier fand ſie, nachdem auch ihr Verwandter, Lorenzo Strozzi, Bruder des bekannten Filippo, nach jahrelangem Zaudern auf ihre Hand verzichtet hatte, mehrere Jahre ſpäter einen Gatten unter den Günſtlingen des Borſo d'Eſte, Teofilo Calcagnini aus Ferrara. So nennen ihn wenigſtens Veſpaſiano und Litta, während die Inſchrift an dem vor etwa vierzig Jahren im Pal. Strozzi angefertigten Sockel der Büſte einen Celio Calcagnini als Gatten der Marietta angiebt. Marietta wurde nach Guaſti's Mittheilung im Jahre 1448 geboren; mithin ſtand ſie, als Deſiderio am 16. Januar 1464 ſtarb, erſt im ſechszehnten Lebensjahre. Damit ſcheint ihr Alter in der Büſte nicht übereinzuſtimmen; die Dargeſtellte erſcheint hier vielmehr nahezu als eine Zwanzigerin. Doch möchte deshalb allein ein Zweifel an der richtigen Benennung der Büſte kaum gerechtfertigt ſein. Denn einmal haben wir eine Südländerin vor uns, bei welcher wir in Bezug auf die jungfräuliche Reife einen anderen Maſsſtab anlegen müſſen; andererſeits muſs berückſichtigt werden, daſs der Plaſtik nicht im gleichen Grade, wie der Malerei die Mittel zu Gebote ſtehen, um die feinen Unterſchiede des Uebergangs vom Mädchen zur reifen Jungfrau völlig wiederzugeben.



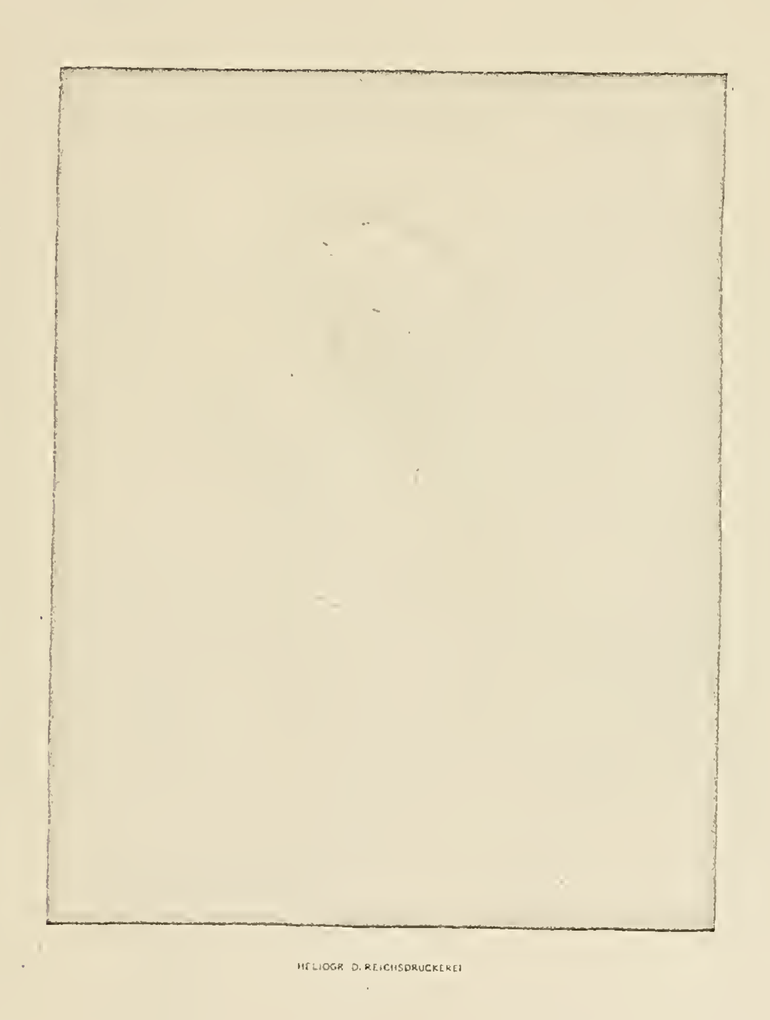


Für Deſiderio war übrigens dieſe junge Strozzi in ihrem ſtummen Ausdruck, ihrem zurückhaltenden Weſen und ihrer gemeſſenen Haltung kein Typus ganz nach ſeiner Wahl. Ein ſolcher ſcheint ſich in einer zweiten Marmorbüſte eines jungen Mädchens in der Berliner Sammlung (vgl. die Heliographie auf Tafel II) auf den erſten Blick zu verrathen, für welche wir ſchon deshalb die Autorſchaft Deſiderio's mit Wahrſcheinlichkeit in Anſpruch nehmen dürfen. In Bildung und Ausdruck entſpricht ſie ganz jenen ſchlanken, fröhlich ausſchreitenden Jünglingen, beinahe mädchenhaften Geſtalten, welche auf dem Grabmal Marzuppini die Guirlande tragen, ſowie jenen Kandelaber-tragenden Knaben mit ihrem holdſeligen, halb ſchelmiſchen Lächeln, welche zur Seite des Tabernakels in San Lorenzo ſtehen. So treffend, ſo lebensfriſch und reizvoll giebt uns keine andere Büſte das Bild der jungen vornehmen Florentinerin jener Zeit. Die ſchlanken, geſchmeidigen Formen, der lange aber fein bewegte Hals, die hohe gewölbte Stirn, welche durch das ſcharfe Zurückkämmen der Haare ſich faſt bis zur Mitte des Schädels erſtreckt, das einfach aber dabei ſehr geſchmackvoll geordnete und geſchmückte Haar, die hochgewölbten Augen, das etwas aufgeworfene Näschen, die ſchön geſchwungenen Lippen, die ſich wie zu einer ſchelmiſchen Bemerkung öffnen: alles athmet Natur, echte Weiblichkeit und heitere Lebensfriſche, womit noch der individuelle Zug eines höchſt lebhaften, zum feinen Spott geneigten Geiſtes ſich verbindet. Leider fehlt jeder Anhalt zur Beſtimmung der Perſönlichkeit.

Eine dritte Marmorbüſte ſchlieſst dieſen Kreis von Bildniſſen florentiner Jungfrauen, in denen das Berliner Muſeum einen ganz einzigen Schatz beſitzt. Wieder derſelbe Typus, die verwandten Züge und der ähnliche lebendige, heitere, halb ſchelmiſche Ausdruck, den die in der beiſtehenden Abbildung gewählte Profilanſicht beſonders reizvoll und ſcharf ausgeprägt wiedergiebt. Zugleich bietet dieſe Anſicht in dem vollſtändig ſichtbaren Haarſchmuck ein Zeugniſs mehr, wie jene Zeit ſelbſt in der Mode danach ſtrebte, die natürliche Schönheit auf das geſchmackvollſte zu heben und zur Geltung zu bringen.

Dieſe Büſte iſt, wie die vorgenannte, 1842 durch Waagen in Florenz mit der Sammlung des Marcheſe Orlandini erworben. Beide Werke führten dort den Namen Donatello; aber dieſe kleinere Büſte verräth noch deutlicher, als jene, in ihrer eigenthümlichen Arbeit ihren Meiſter, ſodaſs ſchon Waagen die Vermuthung ausſprach, ſie könne von Mino herrühren. In der That iſt Mino da Fieſole uns durch ſo zahlreiche bezeichnete Werke bezeugt, ſein Styl hat durch die eigenthümliche Stellung, welche er — ſchon damals

wie noch heute unter den gleichzeitigen Bildhauern der Liebling des Publicums — als grofser Unternehmer und Schnellarbeiter unter den florentiner Bildhauern aus der zweiten Hälfte des Quattrocento einnimmt, fo eigenartige und augenfällige, weil theilweife an's Manierirte ftreifende, Kennzeichen, dafs keiner unter feinen Zeitgenoffen auch für das Laienauge fo leicht kenntlich ift wie Mino.



HELIOGR. D. REICHSDRUCKEREI

Die hervorragendfte Thätigkeit des unglaublich rafch fchaffenden Künftlers war dem Portrait gewidmet, wenigftens im weiteren Sinne, fofern wir auch die Grabmonumente mit darunter verftehen. In derfelben fand fein Talent offenbar feinen richtigen Wirkungskreis. Während die Berliner Büfte der jungen Florentinerin die einzige uns bekannte weibliche Büfte von Mino's Hand ift, laffen fich beinahe ein Dutzend Männerbildniffe von





ihm nachweifen, darunter die Hälfte mit feiner Namensbezeichnung. Auch die Berliner Sammlung befitzt eine diefer Büften, wohl die grofsartigfte von allen und zugleich von befonderem Intereffe als die frühefte bekannte Arbeit des Meifters. Es ift dies die aus dem Palaft Strozzi ftammende grofse Marmorbüfte des Niccolò Strozzi (vgl. die Heliographie auf Tafel III). Sie ift unterwärts bezeichnet: NICOLAVS DE STROZIS. IN VRBE. A. MCCCCLIIII. OPVS NINI (sic).

Hatte jene weibliche Büfte ihren Reiz in der naiven Auffaffung und der liebevollen Sorgfalt der Detailbehandlung, wobei fich freilich in dem Koftüm fchon jene dem Mino eigenthümliche fcharfe Brechung und kleinliche Anordnung der Falten zeigen, fo feffelt die Büfte des Niccolò Strozzi durch eine Gröfse in der Auffaffung der Perfönlichkeit und eine Breite in der Behandlung, die Mino in keinem zweiten Werke wieder erreicht hat. Freilich galt es für den jungen Künftler, der 1454 erft dreiundzwanzig Jahre alt wurde, fich mit der Arbeit für einen fo angefehenen und reichen Mann, wie Niccolò Strozzi, einen Namen zu machen. Auch war diefer wohl die Perfönlichkeit, einen Künftler zu einer aufserordentlichen Leiftung zu reizen. Niccolò ift eine der charakteriftifchften Erfcheinungen, welche das Exil grofs gezogen hat. Bekanntlich war die Verbannung hochgeftellter Bürger unmittelbare Folge jeder gröfseren oder kleineren Umwälzung, die fich im Regimente der florentinifchen Republik vollzog, eine an fich allerdings verwerfliche und beklagenswerthe politifche Mafsregel, aber für die Entwickelung und Gröfse von Florenz von höchfter Bedeutung. In der Heimath war fich der Florentiner mitten im Glück, im Regimente felbft doch vollkommen bewufst, dafs jede politifche Veränderung ihm die Verbannung bringen konnte; er mufste daher darauf bedacht fein, jeder Zeit und aller Orten nur aus eigener Kraft fich durchfchlagen zu können. In der Verbannung aber war, mochte er mit Gewalt ausgetrieben fein oder freiwillig das Exil gewählt haben, fein ideales Ziel, das ihm unverrückt vor der Seele ftand und in allem Unglück aufrecht erhielt, die Rückkehr in die Heimath. Hier in der Fremde bildete fich nicht nur der Charakter der Verbannten und gewannen manche unter ihnen grofses Vermögen; fie lernten auch in und von der Fremde und prägten dadurch dem florentiner Charakter einen kosmopolitifchen Zug auf, welchen wir damals felbft in Italien in keiner anderen Stadt ähnlich entwickelt fehen.

Niccolò war mit feinem Vater Leonardo und mit feinen Brüdern verbannt worden, als Cofimo de' Medici nach einjähriger Verbannung 1434 wieder zurückkehrte, um fortan dauernd das Regiment in Florenz zu führen.

Zunächſt in Brügge in ein florentiner Bankhaus aufgenommen, begründete er in der kurzen Zeit von etwa anderthalb Jahrzehnten ſelbſtändige Banken in London, Barcelona, Avignon, Neapel und ſchlieſslich in Rom und legte dadurch den Grund zu jenem enormen, dem Mediceer-Beſitz nahekommenden Vermögen, zu deſſen Erben er — da er, wie ſeine beiden Brüder, unverheirathet war — ſeine Neffen Lorenzo und den berühmten Filippo, ſeine Schutzbefohlenen in der Verbannung, einſetzte. Niccolò ſtarb in Rom Ende des Jahres 1469. In Santa Maria ſopra Minerva, wo er beſtattet wurde, iſt noch heute über dem einfachen Grabe die rühmende Grabſchrift erhalten:

NICOLAO STROZZIO LEONARDI FILIO.
ROMA MIHI TRIBVIT TVMVLVM
FLORENTIA VITAM.
NEMO ALIO VELLET NASCI
ET OBIRE LOCO.
MCCCCLXVIIII.

Der überlegene, ſchlaue, rückſichtsloſe Charakter ſpricht ſich unverhohlen in der Büſte Mino's aus; die Formen aber: der birnenförmige Kopfbau, die fleiſchigen Wangen und das Doppelkinn verrathen, was die Geſchichte des Mannes berichtet, daſs er nämlich an der Fettſucht litt, die ihn ſchon verhältniſsmäſsig in jungen Jahren in Barcelona dem Tode nahe brachte.

Die Inſchrift der Büſte iſt von hervorragendem Intereſſe für die Geſchichte des Künſtlers. Nicht nur iſt ſie die früheſte unter allen Inſchriften auf den Werken Mino's, welcher ſich hier noch als ein Zeitgenoſſe ſeines groſsen Landsmannes Donatello bewährt; wir erfahren dadurch auch von einem erſten Aufenthalt des Mino in Rom, wahrſcheinlich vorwiegend zu Studienzwecken. Ein zweiter Aufenthalt des Künſtlers in Rom, im Jahre 1463, ſcheint nur von kurzer Dauer geweſen zu ſein: Mino wurde damals nach Rom berufen, um für Pius II. eine Kanzel in der Peterskirche anzufertigen, welche muthmaſslich beim Neubau derſelben mit zerſtört wurde. Der letzte Aufenthalt des Künſtlers, während deſſen weitaus der gröſste Theil ſeiner zahlreichen Arbeiten in Rom ausgeführt wurde, und der ſich daher über mehrere Jahre ausgedehnt haben muſs, fällt erſt in die letzte Zeit ſeines Lebens.

Faſt gleichzeitig mit jenen beiden Familienbüſten aus dem Palazzo Strozzi wurde in Florenz die Marmorbüſte eines jungen Mannes für die Berliner Sammlung von der Familie Berte, den Erben der Guadagni,





erworben (vgl. die Heliographie auf Tafel IV). Wahrſcheinlich ſtammt dieſelbe alſo aus Palazzo Guadagni, dem ſchönen Bau des Cronaca an der Piazza di Santo Spirito. Bei dem letzten Beſitzer trug die Büſte den Namen Benedetto da Rovezzano. Allein ſchon das Koſtüm des Dargeſtellten weiſt darauf hin, daſs dieſelbe nicht im Anſange des Cinquecento entſtanden ſein kann, wie dies nach der Lebenszeit des Rovezzano der Fall ſein müſste, ſondern vielmehr etwa in den ſiebziger Jahren des Quattrocento geſertigt ſein muſs. Dies geht auch aus Auffaſſung und Behandlung der Büſte hervor. Der Dargeſtellte, ein Mann in mittleren Jahren mit regelmäſsigen aber unbedeutenden Zügen, iſt mit der ganzen Naivetät und Treue wiedergegeben, welche gerade dieſer jüngeren Epoche der Quattrocentokunſt eigenthümlich iſt. Die linkiſche Haltung, die ſich in der leichten Neigung des Kopſes ausſpricht, die kleinlichen Formen, das Alter, welches ſich vorzeitig in zahlreichen kleinen Fältchen und Runzeln ankündigt, der ſpärliche Haarwuchs, welcher die ſchmale Schädelbildung und die abſtehenden Ohren doppelt ſichtbar macht, der blöde Blick ſind ohne die geringſte Verſchönerung und ſelbſt ohne das Beſtreben, dieſelben durch Haltung oder Auffaſſung irgendwie zu mildern, zum Ausdruck gebracht. Und doch ſchreckt die Büſte den Beſchauer keineswegs etwa ab oder langweilt ihn. Die pſychologiſche Treue und anatomiſche Richtigkeit, ſowie der Geſchmack und die künſtleriſche Vollendung, mit welcher alle dieſe Züge wiedergegeben und vorgetragen ſind, geben ein ſo vollſtändiges, ein als Kunſtwerk ſo gefälliges Bild einer in ſich abgeſchloſſenen Individualität, daſs der Blick des Laien mit Freude auf dem Werke ruht, während der Künſtler mit ſteigendem Intereſſe ſich in alle ihre Einzelheiten und in die meiſterhafte Behandlung derſelben vertieſt.

Wenn dieſe verſchiedenen Merkmale die Entſtehung der Arbeit zweiſellos in die zweite Hälſte des Quattrocento verweiſen, ſo wird durch jene anſpruchsloſe und naive Wiedergabe der Individualität, der zu Liebe ſchärſer ausgeprägte Eigenheiten oder gar Manier in der Behandlung des Marmors vermieden iſt, die Beſtimmung des Autors auſserordentlich erſchwert. Zwar ein florentiner Meiſter aus dem Kreiſe der Marmortechniker der zweiten Hälſte des fünfzehnten Jahrhunderts prägt ſich deutlich genug in der ganzen Auffaſſung und in der geſchickten Behandlung des Marmors aus; aber welcher von ihnen? Mino iſt von vornherein ausgeſchloſſen, da ſich hier keine ſeiner Schärſen und Härten finden, weder ſeine knitterigen Falten noch ſonſtige Eigen- und Unarten. Für Deſiderio ſcheint mir die Auffaſſung nicht ganz friſch und intim genug. Ebenſo fehlt der Arbeit die eigenthümliche Weichheit, welche Benedetto da Majano leicht kenntlich

macht. Wohl aber hat sie wesentliche Eigenthümlichkeiten gemein mit den beiden Büsten, welche nach ihren Inschriften mit Sicherheit dem Antonio Rossellino zugeschrieben werden dürfen, der leider sehr verwitterten Büste des Matteo Palmieri im Bargello vom Jahre 1468 und namentlich der des Arztes Giovanni di San Miniato von 1456 im South Kensington Museum zu London. Auch hier findet sich dieselbe treue Wiedergabe jeder kleinen Falte und jedes geschwollenen Aederchens, die gleiche Behandlung des kurz geschorenen Haares, die gleiche Anordnung des Gewandes mit seinen tief unterschnittenen Falten.

Während die bisher betrachteten Büsten sich ihrer Arbeit nach, wie nach den Persönlichkeiten, soweit diese bekannt sind, sämmtlich als Werke florentiner Bildner bekunden, weist die kolossale Marmorbüste eines Papstes, welche die beistehende Abbildung uns vorführt, von vornherein nach Rom als dem Orte ihrer Entstehung. Freilich ist damit noch keineswegs gesagt, dass sie auch das Werk eines römischen Künstlers ist. Vielmehr, wie Rom von Alters her der Anziehungspunkt für talentvolle Künstler von nah und fern gewesen ist, selbst aber kaum Einen nur leidlich begabten Künstler, geschweige einen ersten Meister hervorgebracht hat, so wurden auch für die Ausführung der plastischen Arbeiten unter den Päpsten vorzugsweise Ausländer, namentlich Florentiner herangezogen. Aber mit florentinischer Kunst hat diese Büste nichts zu schaffen; das lehrt schon ein oberflächlicher Blick auf dieselbe. Dazu ist die Haltung zu wenig belebt, und fehlt den Zügen einerseits die liebevolle Vertiefung in die Details, andererseits aber der grosse Sinn für die Zusammenfassung derselben in der Wiedergabe der Gesammterscheinung. In dem Beiwerk, den Stoffen, den Steinen der Tiara u. s. f., vermissen wir jene florentinische Meisterschaft in der Charakteristik des Materials wie den Geschmack in der Anordnung. Diese etwas schablonenhafte Andeutung des Stofflichen, die mehr oberflächliche Wiedergabe der individuellen Eigenthümlichkeiten und die etwas leblose Auffassung und Haltung, mit welcher sich aber eine gewisse typische Grösse verbindet, sind charakteristische Merkzeichen der zahlreichen römischen Grabmonumente eines Paolo Romano und der ihn umgebenden und nachfolgenden römischen Meister.

In der Papstbüste zeigen sich diese Merkmale zwar in besonders ausgeprägter, aber auch besonders vortheilhafter Weise. Jene gewisse Allgemeinheit gegenüber gleichzeitigen florentiner Portraitbüsten, welche mit zur monumentalen Wirkung der Büste beiträgt, hat auf den Gedanken geführt, hier könne das Idealbild eines Papstes, könne Innocenz der Grosse



dargestellt sein. Allein die Züge scheinen mir individuell genug, um zunächst wenigstens unter den Päpsten aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts — denn dieser Zeit gehört die Büste nach Auffassung und Behandlung zweifellos an — nach Vergleichen für den Dargestellten zu suchen. Die Büste, welche im Jahre 1846 im Kunsthandel zu Berlin für 160 Thaler erworben wurde,



galt damals als das Bildnifs des Papstes Paul's II. Barbo; neuerdings ist daneben der Name Alexander's VI. Borgia genannt worden. Von beiden Päpsten haben wir die bekannten trefflichen Schaumünzen. Nach dem Vergleich derselben scheint mir Paul II., für welchen sonst der Charakter der Arbeit sprechen würde, gradezu ausgeschlossen, da auf seinen zahlreichen Schaumünzen das vorspringende Kinn mit der Richtung aufwärts gegen die stark gebogene Nase charakteristisch ist. Dagegen ist mit den Zügen, die uns das Profilrelief auf Caradosso's charaktervoller Schaumünze des Papstes Alexander's VI. zeigt, eine entschiedene Aehnlichkeit vorhanden. Leider ist

das kleine Wappenschild an der Agraffe auf der Bruſt nicht ausgefüllt worden, wenn es nicht etwa urſprünglich gemalt war und die Farben verlöſcht ſind.



In die Marmortechnik des fünfzehnten Jahrhunderts geſtatten uns die fertigen Bildwerke wenigſtens einen Einblick; auf's Deutlichſte liegt dieſelbe aber in einer Reihe unfertiger Marmorſculpturen zu Tage, deren auch die Berliner Sammlung ein intereſſantes Stück in der Reliefſigur des Glaubens von Mino beſitzt. Die breite Art der Anlage und die Sicherheit in der Behandlung, ebenſo wie die durch die erhaltenen Werke beſtätigte Ueberlieferung, daſs die älteren italieniſchen Bildhauer ihre Marmorarbeiten zum guten Theil eigenhändig ausführten, legen den Gedanken nahe, die Bildhauer des Quattrocento hätten, wie Michelangelo, in der Regel nur nach kleinen Skizzen gearbeitet, nicht aber nach Thonmodellen in der Gröſse des Originals. Allein unter den ziemlich zahlreichen Thonſculpturen, welche uns dieſe Zeit hinterlaſſen hat, befinden ſich verſchiedene auch in Marmorausführung erhaltene Stücke; und zwar in der gleichen Gröſse. Wenn ſich dieſe oft als Thonmodelle zu den Marmorarbeiten kennzeichnen, welche ſelbſtverſtändlich kleine Thonſkizzen als erſte Entwürfe (wie deren namentlich das South Kenſington Muſeum mehrere beſitzt) nicht ausſchlieſsen, ſo dürfen wir wohl daraus folgern, daſs ein ſehr beträchtlicher Theil, wenn nicht gar die meiſten der auf uns gekommenen gröſseren Thonſculpturen nur Modelle für die Ausführung in Marmor oder Bronze waren oder wenigſtens dafür beſtimmt waren. Denn in manchen Fällen mag es — ähnlich wie z. B. bei den Reiterbildern im Dom von Florenz die geplante Ausführung in Bronzeſtandbildern unterblieb — bei dieſer Anweiſung auf die koſtbare Ausführung ſein Bewenden gefunden haben. Nicht nur die Rückſicht auf die Koſten, die in jener Zeit ſehr weſentlich mitſprach, ſondern auch die liebevolle Durchbildung, welche man dieſen Modellen angedeihen lieſs, mögen zuweilen mit dazu beigetragen haben, daſs die Ausführung in Marmor unterblieb.

Auch bei der Portraitdarſtellung ging in der Regel ein Thonmodell der Ausführung in Marmor voraus; für die Bronze konnte nöthigenfalls gleich das für den Guſs erforderliche Wachsmodell nach dem Leben angefertigt werden. Dieſe Annahme legt ſchon die Rückſicht auf die wenigen



Sitzungen nahe, welche die Leute jener Zeit dem Künſtler zu bewilligen pflegten. Eine ſolche Thonbüſte, die ſich mit Sicherheit als das Modell für eine noch erhaltene Marmorbüſte nachweiſen läſst, iſt noch auf uns gekommen: die Thonbüſte des Filippo Strozzi im Berliner Muſeum, deren Marmorausführung der Louvre beſitzt (vgl. die Radirung auf Tafel VI). Beide ſtammen aus dem Palazzo Strozzi in Florenz. Die Inſchrift unter der Büſte des Louvre giebt, was ſich allerdings auch aus der Ausführung und Auffaſſung wie aus äuſseren Umſtänden mit Sicherheit ſchlieſsen läſst, den Bildhauer Benedetto da Majano als den Verfertiger an. Auf Benedetto haben wir alſo zweifellos auch die Berliner Thonbüſte zurückzuführen. Damit wäre in den Büſten der Berliner Sammlung — vorausgeſetzt daſs wir die männliche Büſte aus Caſa Berte mit Recht dem Antonio Roſſellino zugeſchrieben haben — jener Kreis der groſsen florentiner Marmorbildner aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts vollſtändig vertreten. Freilich Benedetto nur in einem Modell. Allein dieſes hat grade als ſolches nicht nur das beſondere Intereſſe, uns für jene Zeit über das Verhältniſs zwiſchen dem Thonmodell und der Ausführung in Marmor aufzuklären, ſondern es hat vor der letzteren noch die volle Friſche der unmittelbaren Naturanſchauung voraus, welche ſich im Thon raſch und mit voller Freiheit zum Ausdruck bringen lieſs. Der Vergleich der Modellbüſte mit dem Marmororiginal, welchen im Berliner Muſeum der Abguſs nach dem letzteren ermöglicht, iſt daher ſehr belehrend. Während ſich in der Marmorbüſte eine nicht unweſentlich ſpätere Ausführung mit Hilfe neuer Sitzungen des alternden und hinſiechenden Filippo verräth, zeigt die Thonbüſte nicht nur in den Zügen gröſsere Friſche: ſie hat auch in der Haltung und Bewegung Verſchiedenheiten, welche ſie vor der Marmorbüſte vortheilhaft auszeichnen. So in der leichten, ſehr anmuthigen Neigung und Wendung des Kopfes, die ſonderbarer Weiſe in der Marmorbüſte in eine völlig grade, etwas ſteife Haltung abgeändert worden iſt. Am ſtärkſten macht ſich aber die Verſchiedenheit in der Ausführung geltend. Gegenüber der etwas trockenen und nüchternen Behandlung des Marmors, namentlich in der ſorgfältigen Art, wie die Falten der Stirn und die Furchen am Munde eingegraben ſind und das dünne Haar gleichſam eingekratzt iſt, erſcheinen in der Thonbüſte die Züge bei aller Liebe in der Behandlung der Details frei und weich modellirt. Hier hat die Geſammtwirkung unter der Durchbildung der Einzelnheiten in keiner Weiſe gelitten. Die Erſcheinung wirkt groſs und frei; der beſcheidene, ernſte Charakter iſt in den feinen Formen mit groſser Anſpruchsloſigkeit und doch höchſt lebendig zum Ausdruck gebracht.

Zugleich erweitert uns diese Büste den Einblick, welchen die Berliner Sammlung uns bereits in den Portraits der Marietta und des Niccolò Strozzi in eine grosse Familie aus einer grossen Zeit zu thun die Gelegenheit bot. Sie führt uns das edelste Glied dieser Familie vor Augen, welches — in ähnlicher Weise wie Lorenzo Magnifico für die Familie Medici — den Ruhm seiner Familie begründet hat und recht eigentlich in sich zusammenfasst. Filippo di Matteo Strozzi, am 4. Juli 1428 geboren, hatte mit seinen beiden Brüdern schon als Knabe Florenz verlassen und in der Fremde sein Glück suchen müssen, da sein Vater bereits im Jahre 1435 in der Verbannung zu Pesaro, wahrscheinlich an der Pest, gestorben war. Im Jahre 1441 verliess er die Vaterstadt, um in das Bankgeschäft einzutreten, welches sein Oheim oder richtiger der Vetter seines Vaters, Niccolò, damals mit zwei Brüdern zusammen in mehreren Haupthandelsplätzen des Auslandes betrieb. In wenigen Jahren war er aus dem Zweiggeschäft in Valencia in das von Barcelona und Brügge gekommen und schliesslich 1447 in das Hauptgeschäft des Niccolò in Neapel eingetreten. Als Niccolò später nach Rom übersiedelte, überliess er das Bankgeschäft in Neapel an Filippo und dessen jüngeren Bruder Lorenzo. Lorenzo blieb hier bis zu seinem Tode 1479, Filippo bis ihm die Rückkehr nach Florenz möglich wurde. In Neapel hatte sich Filippo eine so einflussreiche Stellung zu verschaffen gewusst, dass sich König Alphons seiner vielfach zu Geldgeschäften bediente. Und da er auch niemals an politischen Intriguen gegen die Mediceer Theil genommen hatte, näherte sich Piero de' Medici dem Verbannten schon kurze Zeit nach Cosimo's Tode, um seine Stellung in Neapel zur Vermittelung bei König Alphons zu benutzen. Der glückliche Erfolg dieser Verhandlungen brachte eine weitere Annäherung und schliesslich im Jahre 1466 die Aufhebung der Verbannung. Ende November kehrte Filippo in die Heimath zurück, die er seit 25 Jahren nicht gesehen hatte. Kurze Zeit darauf vermählte er sich mit Fiammetta Adimari. Dem Piero wie dem Lorenzo de' Medici stand er fortan persönlich nahe, ohne selbst hervorragenden Antheil an den Staatsgeschäften zu nehmen. Seinen Kunstsinn bethätigte er durch die Wahl des Benedetto da Majano zum Baumeister seines Palastes, dessen Grundstein er 1489 legte. Gleichzeitig liess er von dem vielseitigen Künstler auch sein Grabmonument für die Familienkapelle in Santa Maria Novella entwerfen, sowie seine Büste und wahrscheinlich auch die bekannte schöne Schaumünze modelliren. Eine tödtliche Krankheit, deren auffallende Erscheinungen die Aerzte seiner Zeit lebhaft beschäftigten, raffte ihn nach längerem Siechthum 1492, im Alter von 64 Jahren, hinweg.



Den Reiz der Berliner Büfte erhöht noch die bis auf das Gewand untadelhafte Erhaltung der alten Bemalung. Obgleich diefelbe mit der Zeit einen wefentlich tieferen, faft bronzefarbigen braunen Ton angenommen hat, läfst fich doch auch jetzt noch erkennen, dafs fie urfprünglich keine rein naturaliftifche war, fondern mit feinem Stilgefühl in einem hellen bräunlichen Ton gehalten war, weil es dem Künftler widerftrebte, das Material völlig zu verläugnen.

Denfelben feinen künftlerifchen Takt verräth eine andere gleichzeitige Thonbüfte der Sammlung, deren alte Bemalung gleichfalls noch erhalten ift (vgl. die Radirung auf Tafel VII). Sie wurde im Jahre 1876 auf die gnädige Anregung und Vermittelung Ihrer Kaiferlichen und Königlichen Hoheit der Frau Kronprinzeffin aus dem Palazzo Pepoli in Bologna erworben. Das kunftgebildete Auge der hohen Frau hatte diefelbe auf einem Kaminfims im Palazzo Pepoli entdeckt, wo fie unbeachtet ftand, nachdem der alte Befitzer geftorben war und fie nicht mehr, wie früher, als deffen Perrückenftock benutzt wurde. In einfach vornehmer Auffaffung der Perfönlichkeit, freier künftlerifcher Behandlung und feiner Bemalung fchliefst fich diefes Werk der Büfte von Filippo Strozzi unmittelbar an. Wer der Dargeftellte fei, ein bartlofer Mann in mittleren Jahren mit Filzkappe und im einfachen Hauskleide, wufste man im Palazzo Pepoli nicht mehr; mit Wahrfcheinlichkeit läfst fich aber wohl annehmen, dafs diefes alte Erbftück einen Vorfahren diefer grofsen Familie darftellt, welche Bologna beherrfchte, ehe die Bentivogli ihre Macht im fünfzehnten Jahrhundert brachen. Wohl aber hat fich für den Künftler in der Familie traditionell ein Name erhalten: Francesco Francia, der bekannte Maler und Goldfchmied, foll die Büfte verfertigt haben. Diefe Bezeichnung, die auf den erften Blick etwas Ueberrafchendes hat, ift trotzdem fchon in fich nicht unwahrfcheinlich. Denn Francia mufste als Goldfchmied wie als Stempelfchneider und Medailleur im Modelliren die gleiche Gewandtheit haben wie im Malen. Aber aufserdem befitzen wir auch ein zweites Bildwerk, das ftets als eine Arbeit deffelben gegolten hat und faft genau mit einer Münze von feiner Hand übereinftimmt: das fchöne vom Jahre 1497 datirte marmorne Reliefportrait des Giovanni Bentivoglio, des grofsen Gönners Francia's, in der Familiencapelle der Bentivogli in San Giacomo Maggiore zu Bologna.

Doch auch in der Auffaffung und Behandlung tragen diefes Marmorrelief fowohl als unfere Büfte, und zwar die letztere noch in höherem Mafse, in ausgefprochener Weife das Stilgepräge des Francesco Francia. Es find, neben verfchiedenen Stifterportraits auf Madonnenbildern, mehrere Bildniffe

von der Hand des Künstlers erhalten, welche einen Vergleich mit der Berliner Büste ermöglichen; so der Vangelista Scappi in der Tribuna zu Florenz und der Mann in schwarzer Kappe beim Fürsten Liechtenstein in Wien. Schon äusserlich fällt die gleiche Tracht ins Auge, der gleiche Rock und die gleiche Kappe. Aber auch die Auffassung: die gesetzte, etwas pedantische Ruhe in der Haltung, namentlich des Körpers, das Absehen vom Detail und die Beschränkung auf die grossen Formen, der ruhige, ernste Blick, der geschlossene Mund, das regelmässig gelegte lange Haar, sind charakteristische Eigenthümlichkeiten der Büste sowohl als jener gemalten Bildnisse. Neben den Traditionen der biederen altbologneser Schule giebt sich darin der Einfluss der umbrischen Schule, des Perugino wie des Raphael in seiner früheren Entwickelung, deutlich zu erkennen.

Farbigkeit dürfen wir bei den Thonarbeiten des fünfzehnten Jahrhunderts, welches ja auch den Marmor theilweise zu bemalen und zu vergolden liebte, als die Regel ansehen. Bei den meisten jetzt farblosen Thonbüsten dieser Zeit ist daher anzunehmen, dass die Bemalung gelegentlich abgewaschen worden. So vielleicht auch bei zwei geringwerthigeren und in ihrer Erhaltung keineswegs tadellosen Jünglingsbüsten im Berliner Museum, welche beide florentiner Ursprungs und der Richtung des Verrocchio verwandt sind. Doch ist deshalb nicht ausgeschlossen, dass auch unbemalte Thonbüsten vorkamen. So macht die Büste eines bejahrten Mannes, welche aus einer Villa im Venezianischen stammt und der Berliner Sammlung im Jahre 1875 zum Geschenk gemacht wurde, durchaus den Eindruck, als ob sie nicht bemalt gewesen, sondern nur eine leise Tönung erhalten habe, welcher sie ihren jetzigen bronzefarbenen Ton verdankt (vgl. die nebenstehende Radirung). Dafür spricht auch der gegenüber der coloristischen Richtung der ganzen venezianischen Kunst sehr auffallende Umstand, dass die wenigen sonst erhaltenen venezianischen Thonbüsten dieser Zeit gleichfalls unbemalt sind, sowie dass auch die venezianischen Bildhauer des sechszehnten Jahrhunderts ihre Thonbüsten nicht zu bemalen pflegten, wie namentlich die zahlreichen Büsten des Alessandro Vittoria beweisen. Für die Bestimmung des Dargestellten sowohl wie des Künstlers dieser venezianischen Thonbüste fehlt es uns an jedem Anhaltspunkte; ist uns doch überhaupt von keinem venezianischen Bildhauer des Quattrocento eine bezeugte Büste erhalten. Wohl aber lässt sich mit Sicherheit aus Auffassung und Behandlung auf venezianischen Ursprung schliessen, für welchen auch die Herkunft, sowie die Tracht, der Hausrock aus zottigem Fries, welchen Bronzespangen in Form von Bienen zusammenhalten, und das lange glatte





Haar ſprechen. Dieſe einfache, neben dem freien und groſsen Stil der Florentiner faſt etwas ſchüchterne Auffaſſung der Perſönlichkeit, die liebevolle und treue Wiedergabe aller Details des gefurchten Geſichtes, die ſchlichte Behandlung des perrückenartig aufliegenden Haares ſind charakteriſtiſche Zeichen für jene wenigen erhaltenen Büſten venezianiſcher Herkunft ſowohl wie für die Bildniſſe auf den Gemälden der Bellini, Carpaccio u. s. f.



Ob dieſe Büſte und die des Francia als Modelle für Marmorbüſten dienen ſollten, können wir jetzt nicht mehr entſcheiden. Keinesfalls dürfen wir aus dem einen Beiſpiele von Benedetto's Büſte des Filippo Strozzi ſchlieſsen, daſs alle uns erhaltenen Thonbüſten Modelle waren. Bei Francia wäre die Anwendung von Thon ſchon aus dem Umſtande zu erklären, daſs die Umgegend von Bologna ſteinarm iſt und daher die Architektur und theilweiſe auch die Plaſtik in Bologna ſich mit Vorliebe des Thones bedienten; haben wir doch ſogar groſse Grabmonumente aus gebrannter Erde in den Kirchen Bolognas. Doch auch davon abgeſehen, werden wir gewiſs einen groſsen, wenn nicht den gröſsten Theil der alten Thonbüſten als unabhängige,

nur um ihrer felbft willen gefchaffene Bildwerke betrachten dürfen. Bei der Billigkeit und leichten Herftellung fowie bei den Vorzügen, welche der Thon für die jener Zeit gewiffermafsen noch als ein Bedürfnifs erfcheinende Bemalung darbot, mufste die Anwendung diefes Materials, deffen fich fchon das Trecento gelegentlich bedient hatte, bei dem rafch fteigenden Bedürfnifs nach plaftifchen Bildniffen im fünfzehnten Jahrhundert fchnell in Aufnahme kommen. Konnte doch auch ein fehr mittelmäfsiger Bildhauer oder Steinmetz noch eine erträgliche und ähnliche Büfte liefern dank dem Hülfsmittel, welches die Todtenmaske, gelegentlich wohl auch die über den Lebenden gefertigte Maske darbot. Wie uns Vafari im Leben Verrocchio's berichtet, foll das fünfzehnte Jahrhundert die Herftellung der Todtenmaske erfunden haben; jedenfalls hat es diefelbe zuerft ausgenutzt. Nach derfelben Quelle verftand fchon Verrocchio über das Leben zu formen. Auch Vespafiano da Bifticci theilt uns mit, dafs Antonio Roffellino Kopf und Hände des Cardinals von Portugal für deffen Grabmal über den Todten formte. Wie einfach man dabei verfuhr, lehrt uns die intereffante Verwerthung der Todtenmaske Brunellesco's. für eine unvollendete Thonbüfte deffelben in der Opera del Duomo zu Florenz. Hier ift die Maske einfach in Thon abgedrückt und dann find Hinterkopf und Hals flüchtig dazu modellirt. Während diefe Büfte nun zufällig unfertig blieb, hat man regelmäfsig — der gewiffenhaftere Künftler wohl mit Benutzung eines lebenden Modelles — die Züge des Todten in's Leben zurücküberfetzt, indem man die Augenlider öffnete, den Mund fchlofs und auch fonft die Spuren des eingetretenen Todes befeitigte. Da volle Wiedergabe der Individualität ein ausgefprochenes Bedürfnifs der Zeit war, fo haben deshalb, wie es fcheint, auch die gröfsten Künftler vor der unmittelbaren Verwendung diefes Hilfsmittels gelegentlich nicht zurückgefchreckt. Wenigftens verficherte mich Profeffor Hildebrandt in Florenz von Donatello's Büfte des Niccolò da Uzzano, dafs auch diefer grofsartig ftilifirte Kopf noch äufserlich die Spuren von der Verwendung einer Maske zeige.

In folcher Weife mögen wir uns in der Berliner Sammlung die bemalten Thonbüften des fogenannten Piero Soderini, eines unbekannten «Rechtsgelehrten», fowie mehrerer Mitglieder der Familie Rucellai entftanden denken; Bildwerke, welche fämmtlich im Wefentlichen nur als Erinnerungen an die Züge der Dargeftellten ihren Werth haben.

Die Rückficht auf gröfstmögliche Billigkeit und leichte und rafche Herftellung mag neben dem Thon bald auch die Verwendung von hartem Stuck (stucco duro) oder feinem Gips für die Anfertigung von Büften veranlafst haben. Unter allen bemalten Büften, die meift für Thonbüften





gehalten werden, würde wohl die Hälfte bei näherer Unterfuchung fich als bemalte Stuck- oder Gipsbüften herausftellen. Da gelegentlich völlig identifche Exemplare vorkommen und an diefen fich fogar noch Gufsnähte finden, fo ift kein Zweifel möglich, dafs wenigftens ein Theil folcher Büften Gipsabgüffe über Marmor- oder Bronzebüften oder deren Thonmodelle find. In der That laffen fich auch noch einzelne Originale von folchen bemalten Stuckbüften nachweifen; fo befindet fich die Marmorbüfte des fogenannten Macchiavelli, über der die Stuckbüfte der Berliner Sammlung abgeformt wurde, in dem Nationalmufeum zu Florenz. Auch von Benedetto's bekannter Marmorbüfte des Pietro Mellini in derfelben Sammlung befitzt das Berliner Mufeum einen folchen Abgufs, deffen Bemalung jedoch abgewafchen ift, weil diefelbe früher in den Gärten der Familie Strozzi dem Wetter ausgefetzt war. Die auf Seite 31 in Radirung wiedergegebene Büfte des Lorenzo Magnifico, welche den verfchloffenen, energifchen Charakter in feinen herben, faft abfchreckenden Zügen fo meifterhaft zum Ausdruck bringt, geht gleichfalls auf ein, jetzt verfchollenes oder verlorenes Marmororiginal zurück. Wenigftens find mir andere Wiederholungen an verfchiedenen Orten vorgekommen: fo in Cortham Houfe bei Lord Methuen, in Paris und in Italien.

Diefe bemalten Abgüffe von Büften fowohl als die weit zahlreicheren von Madonnenreliefs ftammen nicht etwa aus neuerer Zeit, fondern wohl faft regelmäfsig aus der Zeit der Originale. Wir haben uns diefelben als im Atelier der Künftler felbft hergeftellt und unter ihrer Auffsicht oder gelegentlich wohl gar von ihnen felbft bemalt zu denken. Dies ergiebt fich grade aus der Bemalung, welche, wo fie unberührt erhalten ift, durchaus den Charakter der Zeit und häufig ein ächt künftlerifches Gepräge trägt. Dadurch bieten uns diefe eigenthümlichen Nachbildungen, abgefehen von der Erinnerung, welche fie uns von zahlreichen verlorenen Originalen erhalten haben, noch das befondere Intereffe, dafs fie einen Blick in die Art der Bemalung von Bildwerken im Quattrocento thun laffen.

Wie die in gleicher Weife hergeftellten bemalten Madonnenreliefs find auch die Abgüffe nach Büften entftanden, um den Anforderungen des Publikums felbft für einen fehr mäfsigen Preis gerecht zu werden: in dem einen Falle, um für Privatcapellen und Zimmer Gegenftände der Andacht zu liefern, im anderen Falle um Verwandten und Freunden des Dargeftellten eine möglichft treue Copie feines plaftifchen Abbildes zu verfchaffen. Welche Freude die Florentiner des fünfzehnten Jahrhunderts an dem Befitz folcher Portraitbüften hatten, und wie grofs die Nachfrage nach denfelben gewefen

fein mufs, geht aus der Notiz Vafari's hervor, in Florenz fehe man in jedem Haufe auf den Kaminen, Thür- und Fenfterftürzen und Gefimfen zahllofe folcher Büften, fo trefflich gearbeitet und fo natürlich, dafs fie wie lebend erfchienen.

Aus diefer Thatfache, dafs zahlreiche bemalte Stuck- oder Gipsbüften Abgüffe find, folgt jedoch keineswegs, dafs diefelben fämmtlich Abgüffe feien. Wie es einzelne Reliefs und felbft Statuetten in ftucco duro giebt, welche die deutlichen Spuren tragen, dafs fie aus freier Hand mit Meffern und ähnlichen Inftrumenten aus der weichen Maffe gefchnitten find, fo laffen fich auch verfchiedene Stuckbüften nachweifen, welche in gleicher Weife felbftftändige Erzeugniffe von Künftlerhand find. Ein hervorragendes Beifpiel diefer Art liefert die Büfte einer jungen Florentinerin im Befitz von Lord Elcho in London, die fich den oben befchriebenen Marmorbüften des Defiderio fo nahe anfchliefst, dafs fie vielleicht auf die Hand deffelben Meifters wird zurückgeführt werden dürfen. Hier war der Stuck, wenigftens in den Fleifchtheilen nicht bemalt, fondern polirt, wodurch er einen dem Marmor ähnlichen Eindruck macht. Auch die Berliner Sammlung befitzt eine folche Stuckbüfte, die frei modellirt und gefchnitten ift, die Büfte des Giovanni Rucellai (vgl. die Radirung auf Tafel VIII). Doch ift diefelbe bemalt und hat gerade in der alten, noch unberührten Bemalung einen grofsen Theil ihres Reizes. Im Palazzo Rucellai zu Florenz, wo fie fich früher befand, nannte man den Dargeftellten Palla Rucellai. Pafferini's Familiengefchichte der Rucellai kennt zwei Mitglieder mit dem Vornamen Palla: Palla di Bernardo, der 1473 geboren wurde und 1543 ftarb, fowie zwei Enkel deffelben, welche 1591 und 1595 ftarben. Unfere Büfte ftellt aber, nach der Tracht und ihrem künftlerifchen Charakter, zweifellos einen Florentiner des fünfzehnten Jahrhunderts dar, und zwar faft noch aus der Mitte deffelben. Jene Benennung mufs alfo auf einer Verwechfelung beruhen.

Eine andere Familientradition giebt uns den Fingerzeig für die richtige Beftimmung der Büfte. Danach würde fie eines der berühmteften Mitglieder der Familie, den eigentlichen Begründer ihrer Gröfse darftellen. Als folcher kann aber keiner von jenen Palla Rucellai gelten; diefer ift vielmehr anerkanntermafsen Giovanni Rucellai, der Erbauer des Palaftes Rucellai und des Oratorio in San Pancrazio, welcher durch den Architecten diefer Bauten, Leon Battifta Alberti, auch die Faffade von Santa Maria Novella errichten liefs. Mit dem Alter des Dargeftellten und der Tracht würde diefe Benennung jedenfalls übereinftimmen. Denn Giovanni di Paolo Rucellai wurde am 26. December 1403 geboren. Seine Gefchichte ift der feiner

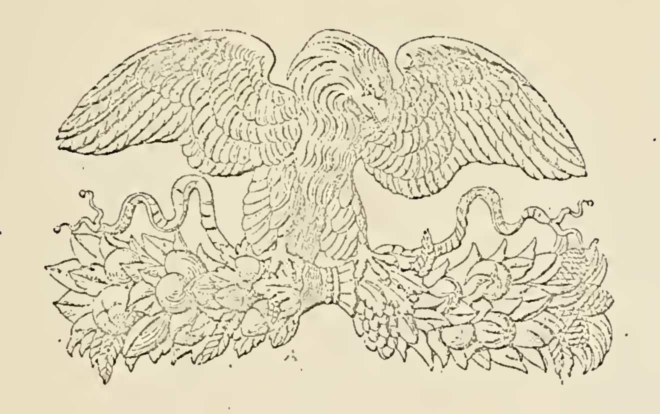




Zeitgenoffen, der Medici [illegible]ozzi u. a. fehr verwandt. Wie diefe Familien, fo war auch die der Rucellai oder Oricellari eine alte Bürgerfamilie, angeblich deutfcher Herkunft. Sie gehörte zur Zunft der Wollenweber, wie fchon ihr Name verräth. Diefen verdankt fie der Oricella, einer Pflanze, welche ein fchönes Violet liefert, die bekannte Farbe für die Tracht der Vornehmen in Florenz; diefe Pflanze wurde zuerft von einem der Rucellai aus dem Orient nach Italien eingeführt. Giovanni, der feinen Vater jung verlor, hatte das Glück, in das Bankgefchäft des grofsen Palla Strozzi aufgenommen zu werden und deffen Gunft fo fehr zu gewinnen, dafs ihm diefer 1427 feine Tochter Jacopa zur Frau gab. Die Rückkehr des Cofimo de' Medici, über welchen das Exil wefentlich mit durch Palla Strozzi's Bemühungen ausgefprochen war, brachte mit der Verbannung feines Schwiegervaters auch den jungen Giovanni Rucellai lange Zeit der herrfchenden Familie gegenüber in eine fchwierige Stellung. Diefer hielt fich deshalb von jeder Einmifchung in die Politik, von allen Intriguen gegen die Medici fern und lebte ausfchliefslich feinen Privatintereffen, die er in feinem Bankgefchäfte, welches Commanditen in Lyon und Conftantinopel hatte, fo fehr förderte, dafs er bald zu den reichften Florentinern zählte. Dies Verhalten gewann ihm allmälig das Vertrauen der Medici. Schon in den letzten Jahren des alten Cofimo wurde er wieder zu Staatsämtern herangezogen; und dem Piero trat er fo nahe, dafs diefer dem Sohne des Giovanni Rucellai, dem bekannten Bernardo, 1466 feine zweite Tochter Nannina vermählte. Auch zu Lorenzo Magnifico fcheint Giovanni eine ähnliche Vertrauensftellung eingenommen zu haben. Er ftarb am 29. October 1481.

Der Beftimmung des Künftlers, welcher die Büfte fertigte, ftellen fich grofse Schwierigkeiten in den Weg. Die Auffaffung ift aufserordentlich lebensvoll. Die überrafchende Individualität ift auch hier wohl mit Hilfe eines Abguffes über das lebende Modell erzielt worden; fie wird noch verftärkt durch die kräftige, höchft intereffante Bemalung. Aber bei aller Gröfse der Auffaffung, worin fie den Portraitgeftalten auf Fra Filippo's Fresken in Prato nahe fteht, ift diefelbe fo fchlicht, die Behandlung fo anfpruchslos, dafs fie uns allein kaum auf die Spur eines beftimmten Künftlers führen kann. Nur eine Vermuthung fei uns geftattet, die fich auf die erfte Hypothefe ftützt, dafs Giovanni Rucellai der Dargeftellte fei: follte Leon Battifta Alberti, der bevorzugte Baumeifter und daher — nach feiner gefellfchaftlichen Stellung und Bildung — wohl auch der Freund des Giovanni Rucellai, auch der Verfertiger diefer Büfte fein? Jedenfalls ift fie feiner durchaus würdig. Und dafs Alberti auch als Bildhauer thätig war, dafür haben wir wenigftens noch

ein plaſtiſches Zeugniſs, das in einigen wenigen Exemplaren, im Louvre und bei Herrn Guſtave Dreyfuſs in Paris, verbreitete kleine Reliefportrait des Künſtlers in Bronze, welches, ſoweit ſich Kleines mit Groſsem vergleichen läſst, denſelben ſchlichten Naturalismus und die ähnliche Behandlung des Fleiſches wie der Haare aufweiſt, die der Berliner Büſte charakteriſtiſch ſind.









II.

Ein ebenſo weſentlicher Stilunterſchied in der plaſtiſchen Darſtellung des Bildniſſes, wie durch das Material, ergiebt ſich dadurch, daſs das Bildniſs entweder auf der Fläche oder frei in voller Rundung dargeſtellt werden kann, daſs es alſo entweder als Reliefportrait oder als eigentliche Büſte gegeben wird. In der italieniſchen Plaſtik iſt die Büſte die ältere Darſtellungsart. Bei der Wiedergabe des Oberkörpers, der «Büſte» des Menſchen, ſind weſentliche ſtiliſtiſche Unterſchiede in der Auffaſſung ausgeſchloſſen; kleinere Verſchiedenheiten ergeben ſich jedoch daraus, ob der Künſtler die Büſte als Abſchnitt oder Ausſchnitt des Körpers — wenn ich ſo ſagen darf — betrachtet. Während des Quattrocento iſt erſteres für Büſten in Marmor oder in weicherem Material, letzteres dagegen für die Bronzebüſten faſt die aus-

nahmslose Regel. Wie diese Form für die Bronze ohne Zweifel aus Rückſicht auf leichteren Guſs gewählt wurde, ſo war die erſtere Form für weicheres und leichter zu bearbeitendes Material die naheliegendſte und entſprechendſte. Einmal weil die Perſönlichkeit durch Wiedergabe des Oberkörpers oder eines Theiles deſſelben zugleich ihrem Körperbau nach charakteriſirt werden konnte; ſodann auch weil der flache Abſchluſs aller Geſimſe in der Frührenaiſſance, ſowohl der Geſimſe der Innenarchitektur des Hauſes wie der Kamine und Möbel, auf welchen die Büſten zur Aufſtellung gelangten, einen breiten, glatten Abſchluſs derſelben wünſchenswerth erſcheinen lieſs. Regel iſt, daſs dieſe Büſten im oberen Theile der Bruſt, unmittelbar unter der Armhöhle abſchneiden; doch kommen auch einzelne Büſten vor, in welchen der Körper nahezu in halber Figur gegeben iſt, ſei es ohne oder mit Wiedergabe der Unterarme. Für erſtere Auffaſſung bieten die Berliner Büſte des Giovanni Rucellai, für leztere Verrocchio's ſchöne Büſte einer jungen Frau im Bargello hervorragende Beiſpiele.

Obgleich ſich ſolche Büſten mit ihrer breiten glatten Schnittfläche auch ohne Unterſatz aufſtellen lieſsen, erſchien ein ſolcher den Künſtlern des Quattrocento doch als Erforderniſs, theils um die Büſte dadurch zu heben, theils auch um ihr einen Abſchluſs gegen das Möbel oder den Architekturtheil, auf dem ſie zur Aufſtellung gelangen ſollte, zu geben. Dieſen Sockel finden wir, namentlich bei florentiner Büſten (von Deſiderio, Mino u. A.) mehrſach mit der Büſte aus demſelben Marmorblock gearbeitet. Wie zweckdienlich und geſchmackvoll derſelbe ausgeführt, und wie glücklich er doch zugleich in der Gliederung wie im Ornament untergeordnet wurde, zeigt ſowohl die Büſte der Marietta Strozzi wie die ſehr reizvoll bemalte Thonbüſte der H. Katharina von Siena, die erſt kürzlich für das Berliner Muſeum erworben wurde.

Die Form der Bronzebüſte iſt die möglichſt einfache und doch dabei ſehr angemeſſen: an den Hals ſetzt ein hohler Ausſchnitt der Bruſt an, der nach unten ſchmäler wird und auf einem kleinen Sockel befeſtigt iſt. In dieſer urſprünglichen Form erhalten iſt namentlich Sperandio's ſchöne Büſte ſeines Lehrers Mantegna in Sant' Andrea zu Mantua. Aber auch die beiden florentiner Bronzebüſten der Berliner Sammlung laſſen trotz ihrer modernen Faſſung die ähnliche urſprüngliche Anordnung noch erkennen.

Das fünfzehnte Jahrhundert hat auch einige merkwürdige Beiſpiele einer Art Uebergang von der freien Büſte zum Reliefportrait aufzuweiſen. Es ſind dies perſpectiviſch verkürzte Büſten, die zur Aufſtellung in flacher Niſche an einem hohen Orte beſtimmt waren. Eine ſolche befand ſich bis vor Kurzem noch an ihrem urſprünglichen Platze im Treppenhauſe des Palazzo

x Lyon, Mus.





Quaratefi in Florenz (in Via Ghibellina), von wo fie nach Paris verkauft worden ift. Eine ähnliche fienefifche Marmorbüfte ift aus dem Handel gleichfalls in Privatbefitz übergegangen. Die Büfte im Palazzo Quaratefi zeigte, dafs an Ort und Stelle die Wirkung allerdings eine beinahe täufchende fein konnte; da fich aber die gleiche Wirkung durch ein wirkliches Relief beffer erreichen liefs, fo ift die Idee keineswegs als eine befonders glückliche zu bezeichnen und daher auch nur felten ausgeführt worden.

Das Relief hat in der chriftlichen Plaftik nicht die ftetige Entwickelung gehabt, wie in der antiken Kunft. Vielmehr übernahm die Kunft im Mittelalter, bei ihrer erften felbftändigen Regung in Italien, das Relief in der Form, wie es fich ihr in der letzten Phafe des Verfalles der Antike darbot, und erft fehr allmälig entwickelte fich dasfelbe daraus ftilgemäfs und den Bedürfniffen entfprechend. Für das antike Relief hat Alexander Conze neuerdings überzeugend nachgewiefen, dafs fich dasfelbe aus der Flächenmalerei herausbildete, woraus fich die eigenthümliche Technik des griechifchen Reliefs fowohl wie die lange dauernde Verbindung des Reliefs mit der Malerei ergeben hat. Von einem folchen Herkommen finden wir im italienifchen Relief und insbefondere im Reliefportrait keine Spur, obgleich das Trecento wie das Quattrocento feine plaftifchen Bildwerke noch durchaus farbig dachte. Das Reliefportrait tritt hier erft, wie oben bereits bemerkt, verhältnifsmäfsig fpät neben der Büfte auf und zwar von vornherein mit einem vorwiegend decorativen Zweck. Schon die alte Pifaner Schule hatte Köpfe in Hochrelief — meift Heiligenköpfe, zuweilen von portraitartiger Individualifirung — als Decoration in der Architektur, namentlich zur Füllung von Feldern verwerthet. Ich nenne Santa Maria della Spina in Pifa als befonders charakteriftifches Beifpiel. In ähnlicher Weife find auch an Ghiberti's öftlicher Thür des Battifterio und an Luca della Robbia's Bronzethür der Sakriftei im Dom zu Florenz kleine, faft frei hervorfpringende Bruftbilder in den Einrahmungen der Felder zwifchen den Reliefs angebracht; unter ihnen auch einige fehr lebensvolle Bildniffe. Aber erft in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts erfand der Kultus der Perfönlichkeit und die Ruhmbegierde der Tyrannen wie der Vornehmen Italiens eine billige und reiche Verwerthung des Bildniffes in der Decoration; und zwar in der mannigfachften Weife je nach dem Platze: als Flachrelief oder Hochrelief, im Profil oder von vorn, als Kopf, Büfte oder Halbfigur u. f. f. Am reichften ift die in ihrer Decoration fo überladene lombardifche Architektur mit folchen Bildniffen gefchmückt; die Certofa in Pavia, die Capelle Colleoni am Dom von Bergamo, der Dom in Como, das Ofpedale Maggiore und verfchiedene

andere Bauten in Mailand ſind überſäet mit Bildniſſen von Mitgliedern der Herrſcherſamilie, von Geiſtlichen und Stiftern, welche bunt untermiſcht ſind mit portraitartigen Heiligenköpfen und Bildniſſen von römiſchen Kaiſern, Gelehrten und berühmten Männern aller Zeiten, mit denen ſich die Zeitgenoſſen in ſtolzem Selbſtgefühl gern verglichen.

Die Sammlung des Berliner Muſeums hat verſchiedene ſolcher decorativer Reliefbildniſſe von Mitgliedern der Familie Sforza aufzuweiſen, die urſprünglich als Medaillons den Schmuck von Frieſen oder Pilaſtern an lombardiſchen Bauten bildeten. Wie faſt alle dieſe decorativen Reliefbildniſſe in der Lombardei, haben ſie nur einen untergeordneten Kunſtwerth.

Zu einer freieren künſtleriſchen und ſtiliſtiſchen Durchbildung gelangt das Reliefbildniſs wieder nur in Florenz und Venedig. Und zwar nimmt Venedig hierin einen ſelbſtändigeren und bedeutenderen Platz ein als in der plaſtiſchen Darſtellung der Büſte. Bekannt ſind die Medaillons mit dem Profilbildniſs des Dogen Lorenzo Loredan an den bronzenen Sockeln der Fahnenſtangen auf dem Markusplatze. Ein ebenſo meiſterhaftes, gleichfalls ganz flach gehaltenes Marmorrelief, wohl das Bildniſs eines venezianiſchen Nobile und nicht des Giovanni Bellini, wie man annimmt, hat Herr Guſtave Dreyfuſs



in Paris mit der Sammlung Timbal erworben. Ein Frauenbildniſs der Berliner Sammlung kommt dieſen beiden Profilköpfen nahe. Gemeinſam iſt dieſen und ähnlichen Reliefbildniſſen die Feinheit in der Modellirung bei ganz flacher Haltung und die auſserordentlich ſaubere Durchbildung. In der Auffaſſung wie in künſtleriſcher Vollendung ſtehen ſie den beſten Bildniſſen der gleichzeitigen venezianiſchen Maler kaum nach. Jenes weibliche Profilrelief der Berliner Sammlung, welches die beiſtehende Abbildung zeigt, gemahnt namentlich an die früheren Bilder des Carpaccio, in denen wir auch dieſelbe auffallende Haartracht wiederfinden.

Einen intereſſanten Vergleich zwiſchen der venezianiſchen und florentiner Auffaſſung des Reliefportraits geſtatten uns die beiden hier gleichfalls wiedergegebenen Profilbildniſſe eines jungen Ehepaares, welche die Berliner Sammlung 1842 vom Marcheſe Orlandini in Florenz erwarb. Wie das venezianiſche Reliefbildniſs dienten ſie offenbar zur Verzierung eines Thür- oder Kaminſturzes, in deſſen Decoration ſie eingelaſſen waren. Wie dies geſchah, davon giebt uns jenes, zwar nur handwerksmäſsig hergeſtellte,





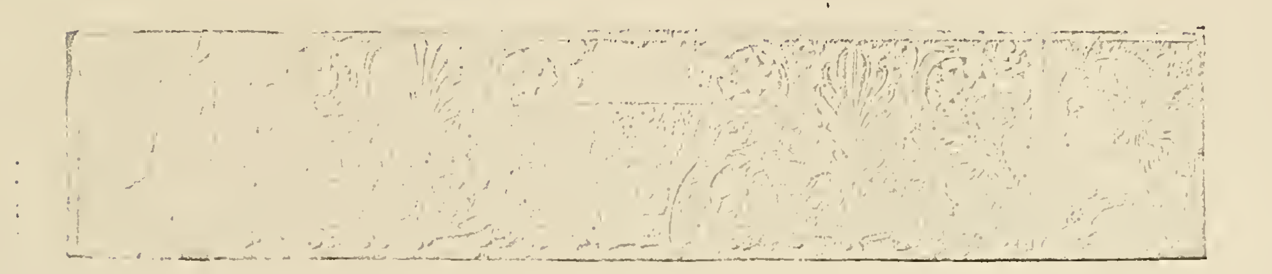
aber doch mit feinem Gefühl erfundene florentiner Kamingesims ein Bild, welches auf Seite 36 wiedergegeben ist. Die Durchbildung ist in diesen florentiner Arbeiten von gleicher Vollendung, wie in jenen venezianischen Reliefbildnissen. Das Relief, obgleich ebenfalls flach gehalten, zeigt eine kräftigere Modellirung nach der Mitte zu. Die Auffassung trägt jenen der florentiner Kunst eigenen Charakter von Gröfse und Feinheit in der Wiedergabe der Individualität, verbunden mit einer Anmuth, welche einen Künstler wie Antonio Rossellino oder Benedetto da Majano verräth.

Diese beiden Bildnisse wurden namenlos gekauft und bis vor Kurzem als «unbekannt» in der Sammlung aufgeführt. Der eigenthümliche Kopf-



schmuck des Mannes, ein Eichenkranz im welligen Haare, den ich nur noch bei einem zweiten italienischen Bildnisse, bei dem Reliefportrait des Matthias Corvinus in der Ambraser Sammlung zu Wien, nachzuweisen im Stande bin, legt die Vermuthung nahe, dafs auch das Berliner Relief den-

felben darftelle. In der That find die Züge fehr verwandte, nur um etwa zwölf bis fünfzehn Jahre jünger. Auch der Schuppenpanzer, welchen wir



in beiden Portraits finden, pafst auf den ftreitbaren Ungarnkönig. Das Gegenftück müfste dann feine Gattin darftellen, und zwar — nach dem Alter des Matthias — feine zweite Gemahlin, Beatrice, Tochter König Ferdinands von Arragon, welche er im Jahre 1476 heirathete. Die Züge diefer Gemahlin find uns in verfchiedenartigen, durch gleichzeitige Unterfchrift beglaubigten Bildniffen erhalten: als Gegenftück jener Reliefbüfte des Matthias in der Ambrafer Sammlung, fowie als Marmorbüfte im Befitz des Herrn Guftave Dreyfufs in Paris mit der Infchrift DIVA BEATRIX ARAGONIA. Wir haben der Letzteren bereits bei Befprechung der Marmorbüfte von Marietta Strozzi Erwähnung gethan.

Während nun das Wiener Bildnifs des Matthias, wie bereits erwähnt, mit dem Berliner Reliefportrait, wenn man von der Verfchiedenheit des Alters abfieht, fich fehr wohl vereinigen läfst, weichen die Züge in der Büfte der Beatrice, obgleich augenfcheinlich beinahe gleichalterig mit der auf dem Berliner Relief Dargeftellten, nicht unwefentlich von derfelben ab. Ebenfowenig ftimmt aber auch das Wiener Relief zu der Büfte, obgleich die Unterfchriften auf beiden Arbeiten keinen Zweifel laffen, dafs ein und diefelbe Perfon darin dargeftellt fein folle. Namentlich zeigt das Ambrafer Relief eine vorfpringende und gewölbte Stirn, fowie eine etwas aufwärts gerichtete Nafenfpitze, während die Stirn in der Büfte bei Herrn Dreyfufs auffallend niedrig und zurücktretend erfcheint, auch die Nafe fpitz zuläuft. Den Zügen des Ambrafer Reliefs entfpricht nun im Wefentlichen das Berliner Relief; dasfelbe zeigt auch fchon die Neigung zur Beleibtheit, welche fich bei der etwa zwölf Jahre älteren Frau, wie fie in dem Wiener Reliefbildnifs erfcheint, bereits ausgebildet hat. Gemeinfam ift dagegen der Büfte wie den Reliefbildniffen das kurzgehaltene lockige Haar, welches in dem Berliner Relief in dem Kranz von Winden (wohl aus Goldemail), der fich unter den Locken





hindurchschlingt, und in dem dicken Perlenkranz, den ein reichgefafster Edelftein oben über der Stirn fefthält, einen reizvoll angeordneten Schmuck erhalten hat. Als Gattin des Ungarnkönigs und Tochter des ftolzen Tyrannen von Süditalien verräth fie fich auch in dem übrigen Schmuck: der breiten fechsfachen Perlenkette und dem mit Perlen eingefafsten Edelftein, welcher an der linken Schulter als Agraffe befeftigt ift.

Diefe Reliefbildniffe geben ein beredtes Zeugnifs für das Intereffe, welches Matthias Hunyad bekanntlich an der italienifchen Kunft nahm. Noch heute ift eine beträchtliche Zahl der Manufcripte erhalten, welche der König in Italien fchreiben und mit Miniaturen von den erften Künftlern fchmücken liefs; im Jahre 1480 arbeiteten nach urkundlichen Nachrichten die Bildfchnitzer Andrea und Francesco Cellini, die Oheime Benvenuto's, am Hofe des Matthias; und Vafari erzählt uns ausführlich von dem Aufenthalte des jungen Benedetto da Majano in Ungarn, der zuerft als Intarfiator, fpäter als Bildhauer für den König befchäftigt war. Sollte Benedetto damals vielleicht jene beiden Profilportraits der Berliner Sammlung angefertigt haben, die dann als Gefchenke des Ungarnkönigs nach Italien kamen? Mit der Zeit ihrer Entftehung würde das übereinftimmen, da Benedetto, nach Vafari's Angabe, unmittelbar nach feiner Rückkehr aus Ungarn die Thür im Audienzfaal des Palazzo Vecchio zu Florenz anfertigte, welche 1481 vollendet war. Doch läfst der Umftand, dafs das Portrait des Matthias, im Gegenfatz gegen das fehr individuelle Bildnifs der Gattin, etwas Allgemeines und Leblofes hat, eher darauf fchliefsen, dafs die Reliefs in Italien angefertigt wurden, und zwar das männliche nicht nach dem Leben. Diefe Thätigkeit italienifcher Künftler in und für Ungarn, die unter dem Obergefpan Filippo Scolari, dem bekannten florentiner Commis, welcher in Ungarn feine eigenthümliche Carriere machte, begann und während des ganzen fünfzehnten Jahrhunderts in reger Weife fortgefetzt wurde, verdiente, dafs derfelben an Ort und Stelle recht bald einmal gründlich nachgegangen würde. Was der Schatz von Gran aufzuweifen hat, ift bekannt. Auch jener fchöne aus kleinen Elfenbeintafeln zufammengefetzte Altar, welcher erft vor kurzer Zeit aus Klofter-Neuburg veräufsert wurde und jetzt auf Umwegen in das Louvre gekommen ift, die Arbeit eines trefflichen florentiner Meifters unter Defiderio's und Verrocchio's Einflüffen, kam vielleicht durch Matthias Corvinus an feinen früheren Aufbewahrungsort.

Unter den Reliefbildniffen florentiner Urfprungs im Berliner Mufeum ift eines, welches gegenftändlich wie ftiliftifch ein befonderes Intereffe darbietet, das Portrait des Cofimo de' Medici, des «pater patriae» (vgl. die

Radirung auf S. 47). Der Geschichte dieses Mannes, welchem Florenz die Entfaltung seiner Glanzperiode, welchem die Mediceerfamilie die Grundlage ihrer Gröfse und ihres Glückes verdankt, der für die künstlerische Entwickelung der Frührenaissance in Florenz von ähnlicher Bedeutung war, wie für die politische Stellung der Stadt, brauchen wir hier nicht weiter nachzugehen: sie ist im Munde Aller, die Interesse für Italien und italienische Kunst haben. In der Sammlung des Marchese Orlandini, aus welcher auch jenes Werk stammt, galt es als eine Arbeit des Verrocchio und als das Hauptstück der ganzen Sammlung. Mit diesem Relief stimmen die verschiedenen Miniaturportraits in den Manuscripten der Magliabecchiana, sowie die bekannte Schaumünze und das interessante Modell einer solchen im Berliner Münzcabinet fast genau überein. Doch erscheint Cosimo in dem Relief etwas jünger. Die Behandlung des Kopfes bezeugt eine Feinheit und Lebendigkeit der Naturbeobachtung, die für eine Arbeit nach dem Leben sprechen, was sich von jenen Schaumünzen und Miniaturbildnissen nicht mit gleicher Sicherheit behaupten läfst. Jedoch ist die Bestimmung des Meisters, bei der aufserordentlichen Bescheidenheit des Vortrags, sehr schwierig. Die Benennung des früheren Besitzers würde mit dem Alter des Cosimo wie mit der Stellung Verrocchio's zu der Familie Medici nicht im Widerspruch stehen.

Eigenartig ist, wie bereits erwähnt, auch der Stil des Reliefs: der Kopf ist in einem aufserordentlich starken Hochrelief gegeben, und obgleich er im Profil erscheint, ist auch die hintere Seite des Gesichtes noch zur Hälfte sichtbar. Offenbar beabsichtigte der Künstler das Relief auch an dem hohen Orte, an dem es muthmafslich angebracht war, noch zur vollen Geltung zu bringen. Verwandte Beispiele der Reliefauffassung und zugleich Beweise für die reiche Phantasie der florentiner Künstler bieten das Reliefportrait des Donato de' Medici im Dom zu Pistoja vom Jahre 1475, sowie namentlich die Reliefbildnisse berühmter Florentiner im Dom zu Florenz, welche stilistisch bald den Uebergang zur Büste, bald zum Gemälde bilden — jede für sich ein Beweisstück, dafs das Quattrocento sowenig als die griechische Kunst Stilrücksichten im modernen Sinne kannte.







Von einer bedeutſamen hiſtoriſchen Entwickelung des Bildniſſes als Büſte und Reliefportrait kann vor dem fünfzehnten Jahrhundert kaum die Rede ſein. Allerdings tritt die Portraitbüſte bereits im Anfange der ſelbſtändigen italieniſchen Kunſt im dreizehnten Jahrhundert auf; allein bis zu ihrer glänzenden Entfaltung in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts nur ganz vereinzelt. Jene beiden merkwürdigen Marmorbüſten ſüditaliſcher Fürſtinnen, von denen die eine noch an Ort und Stelle, an der Kanzel in Ravello, ſich befindet, die zweite, hier im Abbild wiedergegebene, aus Scala vor einigen Jahren in die Berliner Sammlung gekommen iſt, ſind zwar charakteriſtiſche Denkmäler der beginnenden «Protorenaiſſance»; allein in Auffaſſung und Technik geben ſie zugleich ein Zeugniſs für die ſchablonenhafte Nachahmung der Antike; und zwar in der letzten Bethätigung derſelben auf italieniſchem Boden, der römiſch-etruskiſchen, dem Todtenkult gewidmeten Plaſtik.





Der groſsartige Auffchwung der italieniſchen Kunſt in Giovanni Piſano und Giotto kam der Darſtellung des Bildniſſes nur wenig zu Statten. Die Künſtler waren bemüht, nach dem Vorgange und im Geiſte Dante's zunächſt nach der inhaltlichen Seite, nach Erfindung und Compoſition das neue geiſtige Leben der Nation zum Ausdruck zu bringen, und hatten deshalb noch wenig Sinn und Blick für die Individualität und ihre Wiedergabe. Die Portraitauffaſſung des vierzehnten Jahrhunderts veranſchaulicht die Abbildung der kleinen Büſte eines toskaniſchen Edelmannes, eine der wenigen Büſten dieſer Zeit.

Daſs auch die idealiſtiſche Richtung, welche im fünfzehnten Jahrhundert im ähnlichen Geiſte weiter zu ſchaffen ſuchte, daſs ein Ghiberti und zum Theil auch ein Luca della Robbia der Darſtellung des Bildniſſes weder Neigung noch die volle Befähigung entgegenbrachten, läſst die Thatſache vermuthen, daſs uns eigentliche Büſten oder Portraitſtatuen von ihnen fehlen; dies beweiſen auch die kleinen Portraitköpfe, welche ſich vereinzelt zwiſchen den Charakterköpfen an ihren Bronzethüren finden. Voll und ganz wurde dagegen das Bildniſs durch Donatello in den Kreis der Plaſtik hineingezogen.

In feinem beinahe fchrankenlofen Streben, die Natur zu ihrem vollen Rechte zu bringen, lag ihm die treue Wiedergabe der Individualität fo fehr am Herzen, dafs er das Bildnifsartige felbft in feinen Charakterfiguren nicht verläugnet, ja fogar mit Vorliebe die Bildniffe hervorragender und fcharf ausgeprägter Charaktere feiner Zeit in feinen Heiligenfiguren zur Erfcheinung bringt. Von feiner Auffaffung des Portraits zeugen fein Reiterftandbild des Gattamelata, feine Statue des Bracciolini, endlich auch mehrere Büften: die Bronzebüfte des jungen Gattamelata, fowie die bemalte Thonbüfte des Niccolò da Uzzano, beide im Bargello, und eine zweite, jetzt farblofe Thonbüfte einer jungen Frau im South Kenfington Mufeum.

Donatello's grofsartige Anfchauung der Perfönlichkeit in diefen Büften, in welchen das bewegte innere Leben wie in einem mühfam verhaltenen Drange erfcheint, klingt in der jüngeren Schule der florentiner Bildhauer noch in den beiden grofsen Bronzebildnern, in Antonio del Pollajuolo und Andrea del Verrocchio nach. Die Thonbüfte eines unbekannten Kriegers im Bargello und eine Büfte des Giuliano de' Medici bei Herrn Dreyfufs find für den einen wie für den anderen diefer Künftler charakteriftifche Beifpiele ihrer Auffaffung nach diefer Richtung. Den gleichzeitigen Marmorbildnern, denen wir weitaus die gröfste Zahl der künftlerifch bedeutenden Büften des Quattrocento verdanken, und denen auch der reiche Büftenfchatz des Berliner Mufeums faft ausfchliefslich angehört, ift im Wefentlichen eine einfach naturaliftifche Auffaffung der Perfönlichkeit gemeinfam. Die charakteriftifchen Verfchiedenheiten unter ihnen find vorwiegend in den localen Schulen begründet.



Bei einer Gruppirung der Büften des Quattrocento nach der Herkunft der Künftler wird Florenz faft noch in höherem Mafse, wie auf allen anderen Gebieten der italienifchen Kunft, voran zu ftellen fein; nicht nur wegen der künftlerifchen Bedeutung an fich, fondern auch wegen des Einfluffes, welchen es auf die Plaftik des übrigen Italien ausgeübt hat. Bei der Befchreibung der einzelnen Büften der Berliner Sammlung haben wir fchon ihre Eigenthümlichkeit nach diefer Seite berückfichtigt. Es erübrigt daher hier nur, eine kurze Charakteriftik der Büfte in ihrer verfchiedenen Auffaffung und Darftellungsweife an den Hauptkunftftätten Italiens an der Hand der Berliner Sammlung, die auch hierfür ein reiches Material bietet, zu verfuchen.



Den florentiner Bildhauern genügte es, und zwar Jedem in feiner Weife, die Perfönlichkeit in ihrer ganzen Bedeutung zum Ausdruck zu bringen. Die äufseren Züge find ftets mit vollem Naturalismus wiedergegeben, aber doch mit hohem künftlerifchen Gefühl regelmäfsig fo, dafs darin das innere, individuelle Leben nach feiner bedeutendften Seite zu möglichft vollem und energifchem Ausdruck kommt. Die florentiner Büften erfcheinen daher, trotz der aufserordentlichen Durchbildung, welche namentlich bei der Ausführung in Marmor angeftrebt ift, niemals kleinlich, fondern die Perfönlichkeit tritt uns darin zunächft in der Totalität ihrer Erfcheinung entgegen; das liebevolle Eingehen in alle Details und Zufälligkeiten zeigt fich erft bei näherer Betrachtung und feffelt dann den Befchauer noch mehr. Dabei entfaltet jeder florentiner Künftler feinen eigenen Stil, prägt feine eigenartige Auffaffung der Perfönlichkeit und die ihr entfprechende Behandlungsweife, die eine Büfte oder Relief grade als feine Arbeit erkennen laffen, deutlich aus. Selbft der gewöhnliche Steinmetz in Florenz hat fo viel von dem allgemeinen künftlerifchen Gefühl, dafs er aus der Todtenmaske ein lebensvolles Bild zu geftalten weifs, dafs er das Reliefbildnifs mit Gefchmack in feine phantafievollen, reizend bewegten und empfundenen Ornamente einfügt. Die verfchiedenen namenlofen bemalten Stuck- und Thonbüften, fowie der oben auf Seite 36 abgebildete Kaminfries dienen unter den Bildwerken der Berliner Sammlung als Beweisftücke dafür.

Das übrige Toscana fchliefst fich den florentiner Meiftern rückhaltslos an; voran Lucca in Matteo Civitale, freilich ohne dafs derfelbe einen von jenen Lehrmeiftern erreichte. Nur das Eine Siena nimmt auch hier Florenz gegenüber in gewiffer Beziehung eine felbftändige Stellung ein. Freilich grade im plaftifchen Bildnifs weniger als in allen anderen Kunftgattungen; denn im Quattrocento traten bis gegen das Ende des Jahrhunderts der kleinliche Parteihader wie die dadurch geförderte Einmifchung Fremder in die inneren Angelegenheiten Sienas auch der gedeihlichen Entwickelung kräftiger Perfönlichkeiten hindernd entgegen. So fehlt in Siena jede Portraitftatue; und von Grabmälern mit Portraitfiguren hat die Stadt nur einige wenige aufzuweifen, wie auch von Büften nur eine einzige auf uns gekommen ift, die Bronzebüfte der Anna Lena Malatefta im Bargello zu Florenz. Jedoch ift die letztere grade ein fehr charakteriftifches und ausgezeichnetes Werk fienefifcher Plaftik, welche zwar die Gröfse und Energie der florentiner Anfchauung vermiffen läfst, dafür aber durch die liebevolle Durchbildung der Details, fowie durch die meifterhafte Behandlung der Bronze theilweife entfchädigt. Bezeichnend für die Auffaffung der fiene-

ſiſchen Künſtler iſt auch der Umſtand, daſs die Augen der Büſte geſchloſſen ſind, ſomit die Benutzung der Todtenmaske nicht einmal äuſserlich verläugnet wird.

Rom zeigt ſich kaum in einem anderen Zweige der Kunſt ſo abhängig und unſelbſtändig als im plaſtiſchen Bildniſs: wie für die Grabdenkmale, welche die Ruhm- und Prunkſucht der Päpſte und ihres Hofes in reicher Fülle hervorrief, die Kräfte aus der Fremde, vor allem aus Florenz geholt werden muſsten, ſo hat Rom an eigentlichen Büſten des Quattrocento, ſelbſt an ſolchen, die von fremden Meiſtern in oder für Rom ausgeführt wären, überhaupt nur ſehr wenige aufzuweiſen. Wie das Berliner Muſeum in der Marmorbüſte des Niccolò Strozzi das Bild eines Führers der florentiner Kolonie in Rom von der Hand eines hervorragenden jungen florentiner Bildhauers beſitzt, den ſeine Studien nach Rom gezogen hatten, ſo hat es auch die Marmorbüſte eines ächt römiſchen Bildners, jene oben bereits beſprochene und abgebildete Papſtbüſte aufzuweiſen. Sie trägt in ausgeſprochenſter Art den Charakter der ſpecifiſch römiſchen Kunſt dieſer Zeit und zwar in vortheilhafterer Weiſe als in Rom die beiden Büſten am Grabmal Ponzetti, die Büſten der Brüder Pollajuolo und ähnliche Arbeiten. Hier treten mehr als in jenen Büſten die etwas nüchterne allgemeine Auffaſſung, ſowie die kleinliche und zum Theil manierirte Behandlung der Falten hinter einer gewiſſen Gröſse und Feierlichkeit der Wirkung zurück, zu welcher allerdings der koloſſale Maſsſtab und die günſtige Aufgabe das Ihrige beitragen.

Abhängiger noch als Rom war Neapel in ſeinem geſammten Kunſtleben von dem Zuzug und der Beihilfe fremder, insbeſondere florentiner Künſtler. Und zwar iſt dies für die Portraitbüſten im Quattrocento in ſolchem Maſse der Fall, daſs wir von einer neapolitaniſchen Portraitkunſt überhaupt nicht ſprechen können. Wie weit jene Büſten junger Fürſtinnen aus Ravello und Scala, von denen die letztere (im Beſitz des Berliner Muſeums) oben abgebildet und beſprochen iſt, national neapolitaniſche Werke ſind, iſt eine Frage, die uns hier nicht beſchäftigen kann, da die Entſtehung derſelben noch in das dreizehnte Jahrhundert fällt.

Weſentlich verſchieden von der Stellung an den Höfen der Päpſte und der unumſchränkten Herren von Neapel iſt das Auftreten der florentiner Künſtler in Norditalien. Auch hier werden ſie von den Tyrannen und Republiken herangezogen, wenn es gilt, ein beſonders groſsartiges Werk zu ſchaffen; aber ihre Thätigkeit iſt hier nur eine gelegentliche, da ſie eine einheimiſche Kunſt vorfinden, auf welche ſie nur mehr oder weniger an-



regend und belebend einwirken. Dies gilt ganz besonders für die plastische Darstellung der Persönlichkeit. Die Renaissance in der Sculptur Bologna's ist eingeführt und bestimmt durch einen sienischen Künstler, den gröfsten Bildhauer Siena's, Jacopo della Quercia. Derselbe fand hier schon die Sitte der Portraitdarstellung am Grabmal vor, die sich an Bologna's Stolz und Ruhm, an die Universität, anschlofs. Neben den eigenthümlichen Collegienreliefs an den Professorengrabmälern bildete sich das selbständige Bildnifs in der Büste und im Relief erst gegen Ausgang des Quattrocento heraus; und zwar schon unter dem Einflusse, welchen die alten, auf Quercia gegründeten Traditionen von der ferraresischen und umbrischen Kunst erfahren hatten. Eigenthümlich ist diesen Werken, unter denen Francia's Büste in der Berliner Sammlung obenan steht, schlichte und ruhige Auffassung, feine und selbst innige Empfindung bei einer gewissen Allgemeinheit der Formenbehandlung, welche in geringeren Arbeiten in Leere und Weichlichkeit ausartet.

Eine sehr eigenthümliche Stellung nimmt die Kunst der Lombardei in der Auffassung und Behandlung des plastischen Bildnisses ein. Auch hier erfolgte der Durchbruch der Renaissance wesentlich durch den Einflufs eines florentiner Bildhauers und Architekten, durch Michelozzo. Dadurch, dafs seine Thätigkeit in Mailand, sowie später die des Bramante im Wesentlichen eine architektonische war, erhielt die Sculptur in der Lombardei von vornherein eine fast ausschliesslich decorative Richtung, welche sich rasch in sehr entschiedener und eigenthümlicher Weise dadurch ausbildete, dafs durch die Baulust der Tyrannen gleichzeitig an verschiedenen Orten grofsartige Bauunternehmungen in Angriff genommen wurden; namentlich in Mailand, Pavia, Como und Bergamo. In der überreichen Decoration dieser Prachtbauten nimmt das Portrait, wie oben bereits erwähnt wurde, einen hervorragenden Platz ein. Diese Bildnisse, welche Sockel wie Pilaster und Friese füllen, welche uns in Thür- und Fensterschrägungen begegnen, sind bald in flachem Relief gehaltene Profilportraits, bald beinahe büstenartig vorspringende Köpfe in Medaillons; hier in Marmor, dort in dem von der steinarmen Lombardei bevorzugten Thon ausgeführt, und zwar gewöhnlich bemalt, gelegentlich aber auch farblos. Eigenthümlich ist diesen Arbeiten wie der ganzen lombardischen Plastik die grofse Farbigkeit und starke Bewegtheit, die leicht in Carricatur ausarten, sowie oberflächliche Naturbeobachtung, die trotz des decorativen Zweckes dieser Sculpturen die Wirkung einer gewissen Leere macht. Aufser verschiedenen geringen Reliefs mit den Profilbildnissen von Mitgliedern der Familie Sforza besitzt die Berliner Sammlung

ein Medaillon mit dem kleinen Reiterbildnifs eines Sforza im Relief, fowie namentlich einen feiner durchgebildeteren, von vorn gefehenen Kopf des Francesco Sforza im Hochrelief, von dem die Sammlung des Herrn Oscar Hainauer in Berlin gleichfalls ein befonders tüchtiges Profilrelief aufzuweifen hat. Aber Berlin ift auch fo glücklich, das Hauptwerk unter den wenigen nicht decorativen Büften lombardifchen Urfprungs zu befitzen, die treffliche Marmorbüfte des A. Salvagio von der Hand des Antonio Tamagnini, aus dem Jahre 1500, in der Sammlung Ihrer Kaiferlichen Hoheit der Frau Kronprinzeffin. Die Eigenthümlichkeit der lombardifchen Plaftik: aufserordentlich liebevolle Durchführung gepaart mit vollendeter Meifterfchaft in der Behandlung des Marmors, feiert hier ihren Triumph.

In Venedig ift das plaftifche Portrait der Frührenaiffance noch unabhängiger und eigenartiger als die übrige Sculptur. Offenbar haben die Bildniffe eines Antonello und der beiden Bellini ftärker eingewirkt, als das Vorbild Donatello's in feinen Paduaner Skulpturen und die fich daran anfchliefsende Bildhauerfchule oder der lombardifche Einflufs durch die Zuwanderung von Künftlern aus der Lombardei. Die vornehme Ruhe und das Gehaltene und Gemeffene als anerzogene Maske, die den leidenfchaftlichen, energifchen Charakter des Venezianers verhüllt, ebenfo die liebevolle Durchbildung aller Details, welche zur Verftärkung der Individualifirung beitragen, find den venezianifchen Büften und Reliefportraits vom Ausgang des Quattrocento in ähnlicher Weife eigenthümlich wie den gleichzeitigen Bildniffen der grofsen Portraitmaler. Dabei find fie noch ausgezeichnet durch die meifterhafte Behandlung des verfchiedenften Materials wie durch die äufserft ftilvolle Auffaffung fowohl der Büfte wie des Reliefs, welches meift ganz flach gehalten ift. Für beide Arten bieten die oben im Abbild wiedergegebenen beiden Stücke der Berliner Sammlung bezeichnende und gute Beifpiele.



Ein befonderes Intereffe, zugleich ein folches, von dem fich jeder Gebildete fofort angefprochen fühlt, gewähren die Büften des Quattrocento durch die Perfönlichkeiten, deren Bild fie geben. Kaum eine andere Epoche der neueren Gefchichte tritt uns in ihrer Erfcheinung fo lebendig



entgegen, als das fünfzehnte Jahrhundert in Italien durch die Fülle von Abbildern der verschiedensten Art, welche es uns von seinen Zeitgenossen überliefert hat. Reiterstandbilder und Portraitstatuen sind zwar der Natur der Sache nach verhältnissmässig selten. Auch eigentliche Bildnisse sind nicht grade häufig zu nennen, zumal die berühmte Sammlung von Dogenbildnissen in dem Brande des Dogenpalastes vernichtet worden ist. Zahllos sind dagegen die Grabmonumente mit der im Todesschlafe ruhend dargestellten Gestalt des Verstorbenen. Ebenso sind uns in den grossen Freskencyklen und zum Theil auch in den Tafelbildern die Stifter mit ihrer Familie und ihrer Sippe wie die Fürsten mit ihrem Hofstaate als Zuschauer oder als Nebenfiguren der Handlung in grosser Zahl und Bedeutung erhalten. Andererseits treten uns in den zahlreichen Schaumünzen der Zeit die Portraits der verschiedenartigsten Persönlichkeiten entgegen. Allen diesen mannigfaltigen Abbildern schliessen sich die Büsten und Reliefportraits ergänzend und vervollständigend an. Der Werth derselben beruht nicht nur in ihrer künstlerisch lebensvollen Wirkung, sondern namentlich auch in den hervorragenden Persönlichkeiten, deren Abbild uns ausschliesslich oder doch allein würdig in diesen Büsten erhalten ist. Leider hat man denselben nach dieser Richtung hin bisher nur geringe Aufmerksamkeit geschenkt, und ist deshalb auch die Zahl der Unbekannten unter diesen plastischen Bildnissen des Quattrocento noch eine sehr beträchtliche. Welche Fülle bedeutsamer Männer — der Frauen nicht zu vergessen — uns in denselben entgegentritt, und wie interessantes Material dafür gerade die Berliner Sammlung bietet, darauf mag hier wenigstens durch kurze Aufzählung der Kreise, in welche uns die hervorragendsten Büsten einführen, hingewiesen werden.

Auch in dieser Beziehung ist Florenz wieder der Mittelpunkt; und in Florenz ist es die mächtige Familie der Mediceer, welche während des fünfzehnten Jahrhunderts in der grossen Politik, wenn nicht die Zügel führte, so doch in geschicktester Weise die Fäden spann und vor Allem mit dazu beitrug, den Strom des geistigen Lebens in seine Bahnen zu leiten. Als ein charakteristisches Zeichen für die wohl berechnete Bescheidenheit der Mediceer in ihrer öffentlichen Stellung und ihrem Auftreten innerhalb der Republik haben wir wohl auch die bescheidenen Grabdenkmale derselben anzusehen: einfache Sarkophage, ohne jedes Abbild des Verstorbenen, wenn auch von ersten Künstlern und im edelsten Materiale ausgeführt. So Donatello's Marmorsarkophag des Giovanni d'Averardo und Verrocchio's Bronzegrab des Giovanni und Pietro in der Sacristei von San Lorenzo, sowie der Sarkophag Orlando's in der Annunziata. Auch Schaumünzen sind nur

von einigen der berühmteſten Mitglieder der Familie gegoſſen. Da treten die Büſten in glücklichſter Weiſe ergänzend hinzu; und zwar die meiſten durch ihre künſtleriſche Vollendung beſonders lebendig und werthvoll. Coſimo's Reliefbildniſs und die bemalte Stuckbüſte Lorenzo's in der Berliner Sammlung zeigen uns hier die Nachbildungen. Eine ſehr anſprechende Thonbüſte Lorenzo's im jugendlichen Alter beſitzt Herr Gavet in Paris, eine Art Gegenſtück dazu Herr Dreyfuſs in der groſsartig aufgefaſsten Thonbüſte von Lorenzo's Bruder Giuliano; beide Büſten im Charakter Verrocchio's. Die Marmorbüſte des Pietro il Gottoſo, eine der beſten Arbeiten Mino's, iſt Italien erhalten: ſie ſteht jetzt im Muſeo Nazionale zu Florenz. Die benachbarte namenloſe Büſte eines Mannes im Harniſch, augenſcheinlich auch von Mino's Hand, ſtellt offenbar nach der Familienähnlichkeit gleichfalls einen Mediceer dar, und zwar, wie mir nach dem Vergleich mit deſſen Medaillon faſt zweifellos erſcheint, Piero's Bruder Giovanni. Das eigenthümliche, von vorn geſehene Hochrelief in halber Figur im Dom zu Piſtoja, dem Antonio Roſſelino zugeſchrieben, ſtellt den Donato de' Medici, Biſchof von Piſtoja, dar. Nach dem Wappen des alten zugehörigen Sockels giebt auch die bemalte Thonbüſte eines jungen Mannes im Beſitze des Herrn Heinrich Vieweg in Braunſchweig das Bildniſs eines Mediceers aus der zweiten Hälfte des Quattrocento.

An dieſe Gruppe von Büſten meiſt ſehr hervorragender Mitglieder dieſer groſsen Familie, die ſich vermuthlich noch durch einzelne bis jetzt überſehene Büſten anderer Mitglieder derſelben vervollſtändigen laſſen wird, reihen ſich mehrere Gruppen von Büſten, die uns Perſönlichkeiten verſchiedener Kreiſe, in näherer oder fernerer Beziehung zu den Mediceern, wiedergeben. Unter den fürſtlichen Freunden oder — nach Umſtänden — Feinden König Ferdinand von Neapel nebſt ſeinen beiden Töchtern Beatrice und Eleonora, ſein Schwiegerſohn Matthias Corvinus, König von Ungarn; ferner die letzten Tyrannen des Hauſes Visconti und zahlreiche Mitglieder des Hauſes Sforza; von den kleinen Tyrannen der Marken die Bentivogli von Bologna bis herab zu den Ordelaffi und Manfredi von Forlì und Faenza, meiſt in mehreren ihrer bekannteſten Mitglieder.

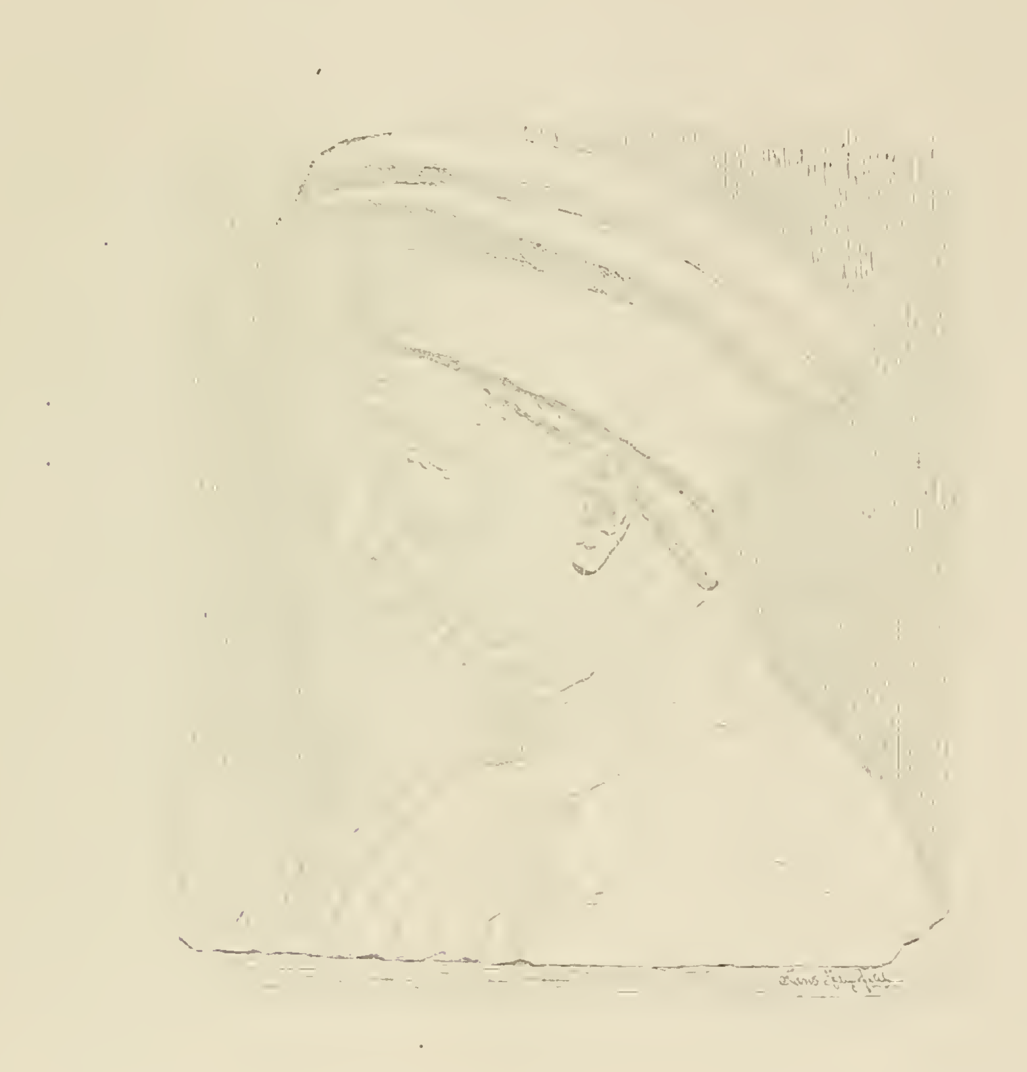
Die Zahl der erhaltenen Büſten vornehmer Florentiner bietet uns ausgezeichnet lebensvolle Abbilder von verſchiedenen der hervorragendſten Staatsmänner aus der Nähe der Medici; u. A. Niccolò da Uzzano, Diotiſalvi Neroni, den Biſchof Salutato, Rinaldo della Luna, Giovanni Rucellai, Niccolò und Filippo Strozzi. Ihnen reihen ſich aus dem Kreiſe der Gelehrten und Künſtler aus der Umgebung der Mediceer Männer an wie Pietro Mellini, Matteo Pal-





mieri, Marſilio Ficino, der Arzt Giovanni di San Miniato, der Muſiker Squarcialupi, Brunellesco, Macchiavelli u. ſ. f.

Verhältniſsmäſsig zahlreich iſt auch die Gruppe von Frauenbüſten, welche uns die Gattinnen und Töchter der bekannteſten Männer des Quattrocento vergegenwärtigen, zum Theil in vorzüglichen Bildwerken. Genannt ſeien

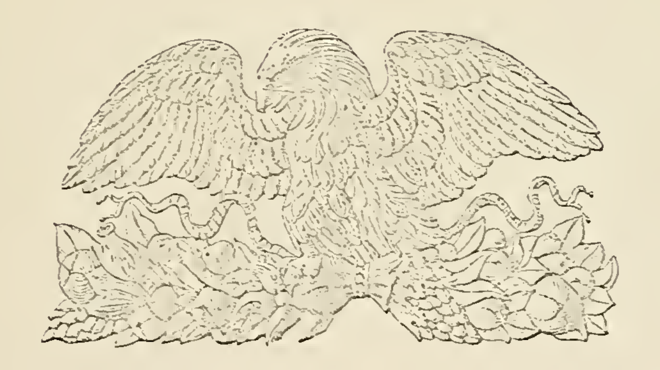


unter den beſtimmbaren — denn leider iſt die Zahl der Unbekannten gerade unter den ſchönſten Büſten und Reliefbildniſſen ſehr beträchtlich — die beiden Töchter König Ferdinands von Neapel, Eleonora und Beatrice von Arragon, ferner Battiſta Sforza die Gattin des Herzogs Federigo von Urbino,

Marietta Strozzi, Isotta da Rimini die Gattin des Sigismondo Malatesta, Beatrice d'Este die Gemahlin von Lodovico il Moro, eine Tochter des Colleoni u. a. m.

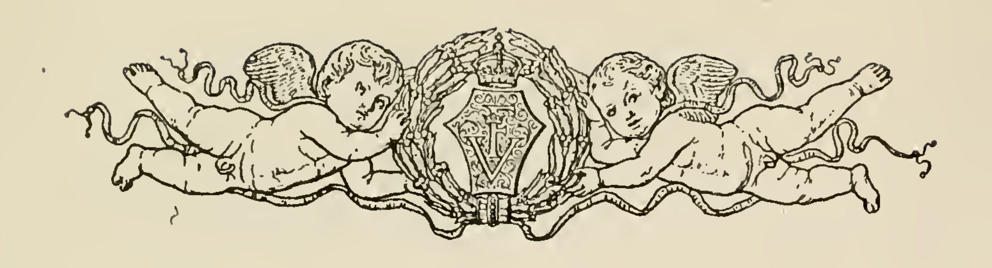
Ausserhalb Florenz ist die Ausbeute weniger reich, ausgenommen jene Tyrannenhöfe, auf welche oben schon aufmerksam gemacht wurde, namentlich Mailand. Insbesondere sind wir fast völlig ohne Auskunft über die Personen, welche die kleine aber gewählte Zahl von venezianischen Büsten und Reliefbildnissen darstellt.

In den plastischen Bildnissen des Quattrocento tritt uns diese grosse Zeit stets unverfälscht in ihrer eigensten Art entgegen. Wenn wir den Büsten des Giovanni Rucellai, des Lorenzo Magnifico oder Diotisalvi Neroni zum ersten Mal gegenübertreten, werden wir über ihre gross und schroff ausgebildete Individualität fast erschrecken: das bewegte Leben, die Leidenschaftlichkeit, die oft brutale Rücksichtslosigkeit in der Aeusserung der Leidenschaften sind mit eherner Schrift in ihren Zügen eingeschrieben. Aber daneben begegnen wir gelegentlich auch ebenso milden, sympathischen Typen, wie dem Filippo Strozzi und dem Pietro Mellini. Und namentlich bieten die Marmorbüsten junger Florentinerinnen in ihrer schönen Verbindung von natürlicher Grazie und heiterer Offenheit ein reizendes Gegenbild zu jener starken und schroffen Männerwelt.









Fragen wir uns zum Schluſs: wie verhält ſich das plaſtiſche Bildniſs des Quattrocento zu dem Portrait der Antike und der neueren Zeit? welches ſind dieſen gegenüber ſeine Eigenthümlichkeiten und welcher Art ſeine künſtleriſche Bedeutung? Der Vergleich mit der Antike liegt um ſo näher, als die Renaiſſance von derſelben ausgegangen war und in derſelben ſtets ihr unerreichtes Vorbild ſah; obwohl die Antike, an welche die Renaiſſance anknüpfte, auf der letzten Stufe ihrer Entwickelung ſtand, die nach keiner Richtung den Vergleich mit der Kunſt des Quattrocento aushalten kann. Innerhalb der Antike müſſen wir, ſoſehr die griechiſche Kunſt im Vordergrunde ſteht und auf die Ausbildung und Entwickelung der etruskiſch-italiſchen Kunſt einen beſtimmenden Einfluſs ausgeübt hat, das plaſtiſche Bildniſs in Griechenland und in Italien dennoch geſondert betrachten, da beide ſehr weſentliche Verſchiedenheiten zeigen.

Für die griechiſche Plaſtik iſt zunächſt ein ſehr charakteriſtiſcher Zug, daſs ſie da, wo ſie ein Erinnerungszeichen für eine Perſönlichkeit zu ſchaffen hat, vielfach auf eigentliche Portraitdarſtellung verzichtet. In dem Grabrelief ſowohl wie in der gewöhnlichen Siegerſtatue iſt vielmehr die Perſönlichkeit regelmäſsig nur durch Alter, Figur, Tracht und Umgebung charakteriſirt, und nicht durch bildniſsartige Geſichtsbildung. Nur wo es weſentlich darauf ankam, die Individualität als ſolche herauszuheben, wo es galt, ein Herrſcherportrait oder das Bildniſs eines groſsen Mannes oder eines dreifachen Siegers in den olympiſchen Spielen zu ſchaffen, war die möglichſt treue Wiedergabe der Portraitzüge auch in dieſer Zeit ſchon das Ziel des Künſtlers. Hingegen war für das plaſtiſche Bildniſs des Quattrocento überzeugende Portraitähnlichkeit erſte Bedingung, welche ſelbſt die handwerksmäſsigſte Stuckbüſte erfüllte.

Nicht minder iſt für die griechiſche Plaſtik der Umſtand bezeichnend, daſs dieſelbe das Portrait ſehr wahrſcheinlich überhaupt nicht als eigentliche Büſte ſondern als Herme, ſowie mit Vorliebe als Standbild in ganzer Figur

giebt, um die Perfönlichkeit in Körperbau, wie in Haltung und Bewegung zum Ausdruck zu bringen. Dadurch ftellt fich der Kopf in den griechifchen Portraitftatuen wohl als ein hervorragender Theil der ganzen Figur dar, nicht aber als das in fich befchloffene, faft allein bedeutungsvolle Hauptftück derfelben, wie dies für die Auffaffung des Quattrocento charakteriftifch ift. Wo das letztere ausnahmsweife zum Standbild greift, ift der Körper fo verhüllt und kommt regelmäfsig felbft in der Gewandung fo wenig zur Geltung, dafs auch hier der Kopf in feiner faft ausfchliefslichen Bedeutung hervortritt. Mehr noch als durch jene Betonung des Körpers wird im plaftifchen Bildnifs der Griechen die confequente Durchbildung des individuellen Elements zurückgedrängt durch das allgemeine Formgefühl und den auf typifche Geftaltung gerichteten Charakter der griechifchen Anfchauung. Aehnliches erftrebt und erreicht der Künftler des Quattrocento nur ausnahmsweife. Nur wo der Stand in dem Manne fo ganz ausgeprägt ift und diefer ihn fo vollftändig vertritt, wie die Perfon des Colleoni den Condottiere, glückte es wohl einem Verrocchio, eine der eigenartigften Erfcheinungen feiner Zeit in einem fo charaktervollen und gewaltigen Bilde auszudrücken, wie in dem bronzenen Reiterftandbild vor der Scuola di San Marco. In der Regel ift dagegen die individuelle Durchbildung des Kopfes fo fehr die Hauptfache, dafs eine folche Abftraction nur von dem Befchauer gemacht werden wird, wenn zufällig in den Zügen der Perfon das Typifche befonders deutlich fich ausfpricht.

Von jener griechifchen Auffaffung des Bildniffes weicht die etruskifche Kunft wefentlich ab. Diefe beftimmt ihrerfeits die altrömifche Plaftik und macht ihren Einflufs theilweife noch in dem plaftifchen Bildnifs der Kaiferzeit geltend. Für die etruskifche Sculptur ift das Portrait und insbefondere die Büfte nicht nur der bevorzugte Theil in der Darftellung des menfchlichen Körpers, fondern ift innerhalb derfelben fogar allein zu einer gewiffen künftlerifchen Vollendung ausgebildet. Die Wiedergabe der Perfönlichkeit ift ein Hauptmerkmal des für die etruskifche Kultur fo bezeichnenden Todtenkultus. In den eigenthümlichen «Deckelfiguren» der etruskifchen Sarkophage find uns dafür noch zahllofe Beifpiele erhalten: die auf einem Ruhelager ausgeftreckten Körper wurden nebft den Sarkophagen, deren Deckel fie bildeten, auf Vorrath gearbeitet; diefen wurden dann auf Beftellung Köpfe gegeben, welche nach dem Leben modellirt wurden. Neben diefen aufgefetzten Büften auf den fogenannten Deckelfiguren erfcheint der Portraitkopf in der etruskifchen Plaftik aber auch felbftändig; und zwar in der Regel aus Thon gebildet. Während aber die Deckelfiguren ganz handwerksmäfsig hergeftellt wurden,



erhielten diefe theilweife eine bedeutende künftlerifche Durchbildung. Eine Reihe folcher Köpfe im Mufeo Gregoriano find dafür befonders fprechende Beifpiele. Wie fchon in dem Material, dem bemalten Thon, und, wenn ausnahmsweife mehr gegeben ift als Kopf und Hals, auch in der Form, in dem flachen, glatten Abfchlufs über der Bruft, fo ftehen diefelben auch in der Auffaffung durch die anfpruchslofe, unverfälfchte Treue in der Schilderung der Perfönlichkeit den Büften der italienifchen Frührenaiffance näher als dem plaftifchen Portrait der Griechen. Diefe auffallende Verwandtfchaft kann nicht etwa aus einem directen Einflufs der Ueberrefte etruskifcher Kunft auf die italienifche Renaiffance erklärt werden; denn jene Büften find faft ausnahmslos erft durch neuere Ausgrabungen aus den Gräbern Etruriens hervorgezogen worden. Wohl aber ift die Vermuthung zuläfsig, dafs jene verwandte Auffaffung ein Ausflufs des Volkscharakters in Toscana fei, welcher felbft in den Umwälzungen der Völkerwanderung nicht vernichtet wurde.

Ebenfo fern wie der ftiliftifchen Auffaffung der griechifchen Kunft fteht das plaftifche Portrait des Quattrocento auch der malerifch-decorativen Auffaffung der Hochrenaiffance und des Barocks, obgleich namentlich letzterer zum Theil wieder eine fehr eigenartige und reizvolle Wiedergabe der Individualität auszubilden verftanden hat.

Die Büfte des Quattrocento ift ein unabfichtliches, treues und doch eigenartiges Abbild der grofsen Zeit, welche die moderne Gefchichte heraufgeführt hat; fie giebt das Abbild ihrer gewaltigen, fcharf ausgeprägten Charaktere in einer künftlerifchen Form und Meifterfchaft, welche der Gröfse des Zeitalters entfpricht und ein vollendeter Ausdruck feiner Kraft und Lebensfülle ift.



Verzeichniſs der Abbildungen

Mit Ausnahme des Titelblattes ſind ſämmtliche Abbildungen nach Bildwerken im Beſitz der Königlichen Muſeen zu Berlin ausgeführt.





